DENKMALE
DEUTSCHER KUNST

VON

EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS

BIS AUF DIE NEUESTE ZEIT.

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FÖRSTER.

NEUNTER BAND.

I. ABTHEILUNG: BAUKUNST,
25 Tafeln und 62 Seiten Text.

II. ABTHEILUNG: BILDNEREI,
13 Tafeln und 32 Seiten Text.

III. ABTHEILUNG: MALEREI,
11 Tafeln und 31 Seiten Text.

LEIPZIG.
T. O. WEIGEL.
1864.

DENKMALE

DEUTSCHER

BAUKUNST, BILDNEREI

UND

MALEREI

VON EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS BIS AUF DIE NEUESTE ZEIT.

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FÖRSTER.

NEUNTER BAND.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1864.

INHALT ZUM NEUNTEN BANDE.

I. BAUKUNST.

II. BILDNEREI.

III. MALEREI.

ERSTE ABTHEILUNG.

BAUKUNST.

DIE KIRCHE AUF DEM PETERSBERG
BEI HALLE A. D. S.

Hierzu eine Bildtafel.

Die Kirche auf dem Petersberge bei Halle a. d. S., die ehrwürdige Grabstätte der Grafen von Wettin, der Ahnen des k. sächsischen Regentenhauses, ist auf Befehl des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preussen in den Jahren 1853 bis 1857 aus dreihundertjährigem Schutt wieder aufgebaut und für gottesdienstliche Zwecke hergestellt werden. Sie nimmt somit in mehrfacher Beziehung eine bedeutende Stelle unter den Denkmalen deutscher Baukunst ein.

Auf der Spitze eines Porphyrhügels, der 650 F. über den Spiegel der Saale sich erhebend wegen der freien weithinschauenden Umsicht den Namen „Lauterberg“ (mons serenus) erhalten, steht die dem heil. Petrus geweihte Kirche, von welcher der Name im Lauf der Zeiten auf den Lauterberg übertragen worden.

Als erster Gründer des Klosters auf dem Petersberge wird Graf Dedo von Wettin Geschichte.
genannt, der im J. 1124 den Bau begonnen, ihn aber bald danach, da er auf der Rückkehr 1124.
vom heiligen Grabe gestorben, seinem Bruder dem Grafen Conrad (d. Grossen) zur Weiterführung überlassen musste. Der Gottesdienst wurde in einer schon aus frühern Zeiten stammenden kleinen Rundkirche neben dem Kloster gehalten.

Die Bestätigung ward von Papst Honorius dem ersten Probst Herminold ertheilt,
der inzwischen kurz darauf 28 Dec. 1128 starb. Durch seinen Nachfolger Luderus wurde 1128.
unmittelbar danach der Kirchenbau begonnen, und während seiner Regierung (bis 1137) bis 1137
zum Kreuzbau gefördert. Nach seinem Tode ward Meinher III. vom Neuwerker Kloster,
Probst (1137–1157), und unter seiner Regierung ward die Kirche vollendet und vom Erz-
bischof Friedrich von Magdeburg (gest. 1152) wahrscheinlich um 1151 eingeweiht. 1151.

Markgraf Conrad trat 1156 als Mönch in das Kloster auf dem Petersberge, starb 1157, und ward seiner Verfügung gemäss in der Kirche begraben, wo später auch seine Gemahlin Lucardis und seine Schwester Mathilde die letzte Ruhestätte fanden. Er hatte die Kirche überhaupt für sich und seine Nachkommen zur Familien-Grabstätte bestimmt.

1174 liess Probst Ekkehard den hohen Chor beträchtlich erweitern, worauf am 1. 1174.
Aug. 1184 die ganze Kirche noch einmal geweiht wurde. Unter Ekkehards Nachfolger Walther 1184.
brach am 14. Jan. 1200 ein Brand aus, der dem Kloster und der Kirche grossen Schaden 1200
beibrachte. Inzwischen scheint der Kirchenbau nicht wesentliche Verletzungen erfahren, sondern wohl nur Dach und Decke eingebüsst zu haben, obschon der Chronist erzählt, dass mit Ausnahme des Thurmes die ganze Kirche ein Raub der Flammen geworden sei. Allein die erhaltenen Bautheile sprechen entschieden dagegen.

Die Chronik des Klosters, aus welchem jene Nachrichten genommen (Chronicon
montis sereni), schliesst mit dem J. 1225. Sie erwähnt bis dahin keiner neuen Einweihung
der Kirche, so dass voraussetzlich keine weiter stattgefunden, was ebenfalls den Brand als
1222. nicht verheerend erscheinen lässt. Nur von der Weihung der Capelle der h. Magdalena 1222
1540. gibt sie Nachricht. — 1540 wurde das Kloster aufgehoben und zu einer Domäne gemacht,
1565. 1697. 1565 schlug der Blitz in die Kirche und verwandelte sie in eine Ruine. — 1697 verkaufte
1726. Chursachsen das ganze Amt Petersberg an Preussen, und dieses verlegte 1726 die Wirthschaftsgebäude an den Fuss des Berges, bei welcher Gelegenheit ein Theil der Ruine als Baumaterial verwendet wurde.

Da mehre umliegende Ortschaften auf dem Petersberg eingepfarrt sind, so hatte die
Wiederherstellung ein mehr als antiquarisches Interesse. Die Restauration begann auf Befehl
1853. des Königs Friedrich Wilhelm IV. unter Mitwirkung des k. Conservators v. Quast im J. 1853
durch den k. Reg. Baurath Ritter in Merseburg und wurde 1857 beendet; die Kirche selbst
1857. aber am 8. Sept. 1857 in hober Fürstenversammlung und im Beisein des Königs feierlich
von Neuem eingeweiht.

Beschreibung. Die Kirche ist eine dreischiffige Pfeilerbasilica, mit weit vortretendem Kreuzschiff, nach Osten verlängerten Seitenschiffen, einer halbkreisrunden Absis und einem breiten Thurmbau als Schluss der Westseite. Die Pfeiler sind an den Ecken abgefast und haben eine gegliederte achteckige Basis. Fenster und Thüren, wie sämmtliche Arcaden haben den Halbkreisbogen, ohne besondere Gliederungen.

Der Thurmbau an der Westseite ist doppelt so breit als tief und hat mehre Stockwerke übereinander (Fig. B), die sich nach dem Mittelschiff und den Seitenschiffen öffnen; nach dem Mittelschiff mit einem hohen, nach den niedrigen Seitenschiffen mit niedrigeren Bogen. Der untere Raum bildet eine Halle, der obere eine Empor; beide sind flach gedeckt. Ebenfalls nicht gewölbt ist die übrige Kirche (s. Fig. C.), mit alleiniger Ausnahme der Nebenräume des Chors. Auf der perspectivischen Ansicht des Innern sind die Pfeiler (die bis auf die letzte Spur verschwunden waren) nach dem Muster der verwandten Kirche des Klosters Zschillen gezeichnet. Bei der Restauration hat man die Ecksäulchen weggelassen und die Pfeiler einfach abgefast (s. Fig. B.). An den Deckplatten wurden romanische Verzierungen angebracht, wie sie sich an einigen Friesfragmenten vorgefunden.

Das Kreuzschiff ist ein durch keine Querbögen getheilter Raum mit flacher Decke, nur nach dem Langhaus wie nach der Chorseite mit Bogen versehen. Hier sind die Ecken der Pfeiler mit Säulchen besetzt. An der Nordseite sieht man die Absis, die zu der Capelle des Täufers Johannes gehört, gleichfalls mit Ecksäulchen. An der Südseite fehlt diese Absis; dagegen führt hier eine Thüre in die der Maria geweihte Capelle (m). Ihr gegenüber an der Nordseite liegt die 1182 erbaute Capelle des Evangelisten Johannes (i); eine jede derselben mit zwei Kreuzgewölben gedeckt. Ueber diesen beiden Capellen, in gleicher Ausdehnung befinden sich zwei andere Capellen, beide durch einen grossen Rundbogen gegen das Kreuzschiff, und durch je zwei Bogen nach dem Chor geöffnet. Auch an den Pfeilern dieser Arcaden

sind Ecksäulchen angebracht. In der hohen, mit einer Halbkuppel überwölbten Absis sind drei hohe Rundbogenfenster angebracht.

Danach ist der Unterschied der Architektur des Chors und des Langhauses wenn nicht sehr in die Augen fallend, doch leicht wahrzunehmen. Er tritt aber mehr noch am Aeussern als im Innern hervor. Der Thurmbau im Westen und das Langhaus sind ganz schmucklos. Freilich haben die Fenster des Kreuzschiffes und des Chors — mit einziger Ausnahme des mittlern Chorfensters — keinerlei Gliederungen; auch ist das Mauerwerk an der Ostseite von derselben Beschaffenheit wie das des Langhauses und des Thurmbaues. Dagegen ist schon an der Ostseite des Querschiffes rechts und links eine viereckte Mauerblende mit einer Vierblattöffnung angebracht (Fig. D). Reicher aber ist das Chor ausgestattet. Zu dem Bogenfries und den Lessinen, die allerdings auch am Querbau nicht fehlen, kommen noch Blendarcaden an der Absis sowohl, als an der nördlichen Nebenwand (der St. Johannescapelle). Die Gliederungen sind zwar schmal, aber scharf profiliert mit Rundstäbchen und Plättchen und kleinen Hohlkehlen.

Der ganze Bau, aus grossen, sorgsam und scharf behauenen Quadern bestehend, ist ein Zeugniss grosser technischer Vollkommenheit in der Ausführung so wie der damit verbundenen Solidität. Im Allgemeinen ist nur wenig Ornament angebracht; was aber als solches angesehen werden muss, die Profilierung der Blendarcaden, die Ecksäulchen mit ihren Würfel- oder einfachen Blattcapitälen am Tribünenbogen, an der Absis, an den Pfeilern zwischen Chor und Nebencapellen etc. ist mit staunenswerther Genauigkeit und Schärfe gearbeitet.

Ich sagte oben, dass die Kirche auf dem Petersberge die Grabstätte sei der gräflich Wettinschen Familie. Auf dem grossen, in der Mitte der Kirche befindlichen Grabmal sah man ehedem die Erzbilder der erlauchten Ahnen des sächsischen Königshauses. Das Brandunglück von 1565, das die Kirche in eine Ruine verwandelte, zerstörte auch jene Erzgüsse, davon die Ueberreste nach Dresden gebracht worden sind. Ein italienischer Bildhauer, der damals in Dresden lebte, erhielt von dem Kurfürst Friedrich August den Auftrag, die zerstörten Erzbilder durch Steinbilder zu ersetzen, was bereits im J. 1567 in der wenig erbaulichen Weise geschehen war, die auf unsre Tage gekommen. Diese Arbeiten sind ein Zeugniss nicht nur eines mangelhaften Geschmacks, sondern vollkommener Talentlosigkeit. Das aber sind die fürstlichen Personen, die hier in Hochrelief abgebildet sind: Conrad der Grosse und seine Gemahlin Lucardis, seine Schwester Mathilde und seine Söhne Heinrich d. Ae., Dietrich und Friedrich, seine Enkel Ulrich und Heinrich der Jüngere (Söhne Heinrichs d. Ac.), sein Enkel Conrad, Dietrichs Sohn, und sein Urenkel Heinrich, Ulrichs Sohn. Sie sind in Grabgewänder gekleidet, in Sandstein ausgeführt und haben über ihren Häuptern lateinische Inschriften, zu ihren Füssen aber ihre Namen.

Es bleibt mir noch übrig, ein Wort über die Herstellung des Baudenkmals zu sagen. Es ist keine Frage, dass es als Ruine einen imposanteren, einen mehr malerischen Eindruck machte, als jetzt mit seinen glatten, zusammenhängenden Flächen. Dennoch muss die Erhaltung eines so bedeutenden Kunstwerks mit Dank und Anerkennung aufgenommen werden.

Nur eine Bemerkung möchte ich mir der Art der Wiederherstellung gegenüber erlauben, die auch manche andere Restauration in unsern Tagen trifft. Gewiss ist es nicht genug zu loben, wenn zur Vermeidung von Charakterwidrigkeit und Disharmonie mit strenger Sorge das Gebäude bis in alle architektonischen Einzelheiten nach ursprünglicher Weise hergestellt wird. Ja, ist das Gebäude nur als Denkmal herzustellen, so kann die Strenge der Genauigkeit nicht übertrieben werden. Anders erscheint mir die Aufgabe, sobald das herzustellende Gebäude dem Dienste der Gegenwart gewidmet ist, also etwa dem Gottesdienst. Da dürfte man doch wohl Anstand nehmen, die innere Ausschmückung nach dem Geschmack des 13. Jahrhunderts ins Werk zu setzen. Ganz abgesehen von der Störung, der durch einen so fremdartigen und unentwickelten Geschmack des Farben- und Harmoniesinnes die Stimmung der Andächtigen ausgesetzt ist, kann auch der Widerspruch zwischen jenen grellen Bemalungen und neuen Gemälden, die in der Kirche aufgestellt, und doch schwerlich im Styl des 12 13. Jahrhunderts gemalt werden, sich zur Unerträglichkeit steigern. In diesem Falle dürfte das antiquarische Interesse dem Rechte des Lebens sich unterordnen, ohne sich von seiner Würde etwas zu vergeben.

DAS RATHHAUS ZU LÖWEN.

Hierzu eine Bildtafel.

Die belgischen Städte des Mittelalters zeichnen sich vor vielen durch ihren Reichthum und ihre Kunstliebe aus. Belgien vertritt damit im deutschen Reich die Stelle, die Italien für den Süden Europas in der mittleren Geschichte einnimmt, wie es denn auch mehr und glänzendere Kunstkräfte entwickelt hat, als andere deutsche Länder, die bevorzugten Rheinlande kaum ausgenommen. Man braucht sich nur an die Malerschulen von Gent und Brügge zu erinnern, die durch die Anzahl und Vollendung ihrer Werke die Welt in Erstaunen setzten und die Kunst von fast ganz Europa beherrschten; an die Bildhauer-Werkstätten in Tournay, aus denen Bildnereien hervorgingen, wie wir sie ausserdem in Pisa und Florenz bewundern; an die zahllose Menge von mit Miniaturen geschmückten Evangelien, Psalmen und Gebetbüchern, oder sonstigen Handschriften; oder gar an den ausgedehnten Einfluss, den die Kunst auf alle Gewerke ausgeübt, bei denen ihre Theilnahme irgendwie in Anspruch genommen oder vorausgesetzt werden kann, bei den Teppichwirkereien, Seidenstickereien, Silber- und Goldarbeiten, Holzschnitzereien und allen ähnlichen Gegenständen des Bedürfnisses und des Luxus.

In gleicher Weise sehen wir die Baukunst thätig, mit der Befriedigung des Bedürfnisses zugleich der Schönheit zu dienen und Zeugniss abzulegen von dem Zustand von Wohlhabenheit, in welchem man sich wusste und von dem die Zeit beherrschenden Geschmack.

Unverkennbar ist es, dass fast aller Orten der Kunstsinn bei religiösen oder kirchlichen Aufgaben seine Befriedigung suchte; aber wo sich ein mächtiges, seiner Kraft froh bewusstes Bürgerthum entfaltete, sehen wir die Bevölkerung weltlichen Interessen lebhaft sich zuwenden.

Einen sehr augenfälligen Ausdruck hat die daraus hervorgehende Stimmung in der Weise gefunden, in welcher die Bürger ihre Kauf- und Gildenhäuser, vornehmlich aber ihre Stadt- oder Rathhäuser aufführten. Und hier sind es vorzugsweis die belgischen Städte, die sich durch Glanz, Pracht, Schönheit und Eigenthümlichkeit dieser Gebäude auszeichnen. Ein Prachtpalast ist das Rathhaus zu Brüssel; höchst eigenthümlich sind die Rathhäuser zu Gent, Ypern, Oudenaerde, Arras, Bergen, ebenso der Beffroi von Brügge. Aber als die Perle von allen, oder lieber als das wahre Schatzkästlein vor allen wird das R a t h h a u s z u L ö w e n gerühmt, von dem wir hier eine Abbildung geben.

Das Gebäude ist 80 F. lang, 40 F. breit und bis zum Dach 65 F. hoch. Ueber einem ziemlich hohen Sockel stehen drei Stockwerke übereinander. Eine Freitreppe führt zu dem Eingang, der als Doppelportal den Raum von zwei Fenstern einnimmt. Jedes Stockwerk hat an der Vorderseite zehn, an den schmalen Nebenseiten je drei Fenster neben einander. Zwischen ihnen steigen, ohne dass ein Mauerzwischenraum sichtbar ist, Pfeiler empor, die unten auf Säulen aufsitzen, im ersten und zweiten Stockwerk je zwei Nischen mit Baldachinen haben, im dritten aber mit nur einer abschliessen. Die Säulen sind kurz und haben einen Sockel unter sich; ihre Capitäle stehen mit der Basis der untern Fenster auf glei-

eher Linie; die Nischen, die auf unserer Bildtafel leer stehen, wie sie seit Erbauung des Rathhauses leer gestanden, hat man neuer Zeit angefangen mit Statuen zu versehen. An den Consolen sind Bildnereien angebracht, deren Gegenstände mehrfach dem Alten Testament entlehnt sind.

An den vier Ecken des Gebäudes steigen vier Thürme empor, die mit demselben fest verbunden, erst vom Hauptgesims an frei sich erheben und mit feinen Pyramiden enden. Zwischen je zweien an der Schmalseite, in der Mitte des Giebels ist ein dritter Thurm angebracht, der die andern beiden hoch überragt und so mit ihnen eine Pyramidalgruppe bildet. Diese feinen, schlanken, minaretartigen Thürme, die zu nichts anderem als zur Zierde bestimmt scheinen, sind achteckig, haben von dem Hauptgesims des Gebäudes an je zwei (die mittlern drei) Stockwerke und an den Ecken Pfeiler mit Baldachinen, dazwischen hohe, sehr schmale Spitzbogenfenster und enden nach oben in hohen durchbrochenen Pyramiden. Um jeden der vier Eckthürme legen sich zwei (um die mittleren drei) Galerien wie weitausladende Kränze. Eine ähnlich geformte und durchbrochene Galerie steigt an den Seiten des Giebelfeldes empor, dessen Mauerfläche ganz von Fenstern, Pfeilern und Nischen eingenommen ist. Das Dach ist sehr steil, hat fünf Stockwerke übereinander, die sich durch fünf Reihen Dachfenster kenntlich machen, und eine Firstverzierung von umgekehrten Spitzbogen.

Zwischen dem Dach und dem eigentlichen Körper des Gebäudes zieht sich als Bekrönung des letztern ein Kranz von Zinnen rings herum, der — weit entfernt dem ursprünglichen Zweck solcher Zinnen, als Schutz- und Trutzwehr bei feindlichen Angriffen zu dienen — mit seinem filigranartig durchbrochenen Gemäuer nichts sein kann und sein will, als ein Schmuck mehr an dem fast übermüthig ausgestatteten Gebäude. Nimmt man nun dazu, dass die Fenster sämmtlich zweitheilig und mit vielgegliedertem Másswerk versehen sind, dass zwischen ihnen nur Pfeiler und Baldachine statt leerer Mauerfläche stehen, dass auch die Flächen über ihnen mit Blendmásswerk bedeckt sind, dass überhaupt am ganzen Gebände keine unverzierte Stelle ausser dem Sockel und der Dachfläche aufzufinden ist, so kann man sich eine Vorstellung von dem Reichthum machen, mit dem es den Beschauer überrascht, ja geradezu überschüttet. Inzwischen beschränkt sich dieser Kunst-Luxus nur auf das Aeussere. Im Innern begegnet man durchweg nur der nüchternen Beachtung des geschäftlichen Bedürfnisses. Nur an den Tragbalken der Decke in der Hausflur sieht man sehr zierliche Holzreliefs.

Das Rathhaus zu Löwen ist erbaut worden in den Jahren 1448 bis 1463 (oder 1469).*) In dieser Zeit war der gothische Styl in Deutschland schon in mancherlei Weise ausgeartet; namentlich hatte man sich bei Bogen und Mässwerk allerhand Ausschweifungen gestattet. In Belgien war man darin fast noch willkürlicher vorangegangen und hatte dazu die Formen der Ornamente häufig bis zur Unkenntlichkeit verändert. Diess gilt namentlich von denen am Rathhaus zu Löwen, wo die Blätter der Capitäle zu Meerschwämmen geworden zu sein scheinen.

Das alles aber hindert nicht, dass wir das Ganze als das Prachtwerk eines genialen Künstlers bewundern, und ihm eine hervorragende Stelle unter den Denkmalen deutscher Baukunst anweisen.

*) Die Façade neuerdings hergestellt von Goyer.

DAS STADTHAUS ZU BRÜGGE.

Hierzu eine Bildtafel.

Die gothische Baukunst hat in den Niederlanden grossentheils ein Gepräge angenommen, bei welchem der romanische Einfluss Frankreichs den germanischen Deutschlands sichtlich abgeschwächt hat. Es tritt diess vornehmlich an den kirchlichen Bauten uns entgegen, wo u. A. statt der Pfeiler mit Gewölbträgern meistentheils Säulen stehen, auf deren Capitälen die Gewölbrippen unvermittelt aufsitzen. Grössere Eigenthümlichkeit bewahrt die weltliche Baukunst, obschon auch hier jene Formendurchbildung vermisst wird, durch welche die Gothik des 13. u. 14. Jahrhunderts im übrigen Deutschland sich auszeichnet. Die flandrischen Baumeister haben diesen Mangel durch besondere auffallende Züge an ihren Gebäuden zu ersetzen gesucht und namentlich den weltlichen den Charakter von Grösse, Pracht, Reichthum u. s. w. aufgedrückt. Das glänzendste Beispiel der in dieser Richtung entwickelten Baukunst ist das (vorher) besprochene Rathhaus von Löwen, das in der Lust des Reichthums zu schwelgen scheint. Einen entschiedenen Gegensatz dazu bietet das Stadthaus zu Brügge, von dem wir hier eine Abbildung geben. Statt der dortigen Ueberfülle tritt uns hier die grösste Einfachheit entgegen; wenn dort die Fenster allen Mauerraum verschlungen haben, überwiegt hier die Mauerfläche die Fensteröffnungen bedeutend, ohne dass sie durch Blendmässwerk in eine leichtere Masse verwandelt wird. Welche wirksame Aufgabe ist den Eck- und Mittelthürmen am Rathhaus zu Löwen angewiesen! Hier sind sie zu blossen Erkern eingeschrumpft; und folgen auch die Zinnen dem dortigen System, wonach sie nur noch eine leere Zierrath sind, ohne die leiseste Erinnerung an ihre kriegerische Bestimmung, so fehlt ihnen doch das durchbrochene Mässwerk, was ihnen erst Schmuck und Zierlichkeit verleiht.

Dagegen imponiert das Stadthaus zu Brügge durch seinen mächtigen Thurm, unter dessen drohender Grösse das Hauptgebäude nur als Untersatz erscheint, ja die Stadt selbst zum Miniaturbild wird.

Dieser Art Thürme, die sich an den meisten Rathhäusern in Flandern befinden, haben den Namen „Beffroi“ und dienen in der Regel zum Bewahrort der Sturmglocken. Der Beffroi von Brügge erweist sich sogleich beim ersten Anblick als das Hauptmotiv des Bauwerks. Das Hauptgebäude stammt vom J. 1377 und hält mit seinen runden Eckthürmchen, sowohl am Haus, als am Thurm, dessgleichen in den rundbogigen Fensteröffnungen und Mauerblenden Erinnerungen an den romanischen Baustyl fest.

Das zweite Stockwerk des Thurmes, viereckig wie das untere, hat in den Fenstern wie in den Eckthürmchen und deren Spitzpyramiden nur gothische Formen mit schlanken

Verhältnissen, die sich noch steigern im dritten Stockwerk, das achtseitig, mit einer Galerie und mit Fialen bekrönt ist und die Glockenstube mit sehr hohen schmalen Fenstern enthält. Sehr beachtenswerth ist das Verhältniss der drei Stockwerke zu einander, das bei der von unten nach oben zunehmenden Höhe den Eindruck eines aufschiessenden Wachsthums macht, unterstützt natürlich durch die allmähliche, gleichmässige starke Verringerung des Durchmessers.

Sehr auffallend sind die Fenster- und Thürformen des Hauptgebäudes. Die hier angebrachten Spitzbogen sind (mit Ausnahme des Haupteinganges) nicht viel mehr, als leere Decorationen, als Blenden in die Mauer gearbeitet, während die Oeffnungen selbst rechtwinkeligen Abschluss haben; ja der obersten Fensterreihe mit ihren quadratischen Oeffnungen fehlt jede Kunstzuthat.

Diese war allerdings ehedem in reichem Masse an den Wandflächen der Façade angebracht. Dreiunddreissig bemalte und vergoldete Statuen und vierundzwanzig Wappenschilder gaben einst der Vorderseite ein belebtes und lustiges Aussehn. Sie sind im Ernst des Bildersturmes zu Grunde gegangen und haben damit der Baukunst allein die künstlerische Wirkung dieses merkwürdigen Denkmals überlassen. Aber zu beklagen ist der Verlust jedenfalls, da die wenigen Ueberreste, die wir von altflandrischer Bildnerei haben, diese uns auf einer fast gleich hohen Stufe der Ausbildung zeigen, als die gleichzeitige Malerei.

DIE ABTEIKIRCHE ZU ALTENBERG
BEI CÖLN.

Hierzu zwei Bildtafeln.

Nähert man sich einer grösseren Stadt, so spürt man schon auf meilenweiten Entfernungen an den Wohngebäuden das dort herrschende Bausystem. Mehr noch tritt der Einfluss desselben an den öffentlichen Gebäuden hervor. Wird aber daselbst ein Bau von ungewöhnlicher Bedeutung und Ausführung ausgeführt, so ist — wenn nicht ganz besondere Umstände entgegenwirken — der Einfluss geradezu unwiderstehlich. Kein Wunder demnach, dass die Abteikirche von Altenberg bei Cöln, die nur wenige Jahre nach dem Dom von Cöln und unter demselben Erzbischof gegründet worden, mit möglichster Genauigkeit an das durch Neuheit und Grösse ergreifende Vorbild am Sitze des Kirchenfürsten sich gehalten hat.

Von der Gründung und der Geschichte dieser Abtei wissen wir Folgendes: Graf Geschichte. Eberhard von Altena, der sich in Gemeinschaft seines Bruders Adolph im Kampfe des Grafen Wallram III. von Limburg gegen den Herzog Gottfried von Brabant (der vom Kaiser Lothar auf dem Reichstag zu Aachen 1128 seiner Länder für verlustig erklärt worden) auf des erstern Seite gestellt, ward in einem unglücklichen Treffen schwer am Kopf verwundet und legte sich, aus Reue über seine kriegerische Thätigkeit, eine Folge von Wallfahrten (nach Rom, nach S. Jago di Compostella etc.) und Bussübungen auf, so dass er sogar auf einer Meierei der Cisterzienser-Abtei Morimond im Bisthum Longres als Schweinehirt in Dienst trat. Durch Zufall entdeckt liess er sich nach vielem Widerstreben bestimmen, in die Abtei einzutreten, wo er alsbald das Hirtenkleid mit dem Mönchsgewand vertauschte.

Nun erwachte in ihm der Eifer, für die Ausbreitung seines Ordens thätig zu sein. Mit zwölf Ordensbrüdern ging er von Morimond in sein Vaterland zurück und beredete seinen Bruder Adolph, ihm das Stammschloss Altenberg zur Anlegung eines Klosters zu überlassen. Nicht nur, dass ihm diess vollkommen gelungen war, sondern er sah auch seinen Bruder gleicherweise zu dem beschaulichen Leben hingezogen, dass dieser 1145 die Regierung niederlegte und zu ihm ins Kloster als Mönch eintrat.

1133 war die Abtei Altenberg vom Erzbischof Bruno von Cöln eingeweiht und der 1133. Cisterzienser-Mönch Berno von Morimond als Abt eingesetzt worden. Eberhard hatte das Amt beharrlich ausgeschlagen. Von der Höhe des Burgberges, wo man sich nicht behaglich

1145. mag gefühlt haben, war man 1145 ins Thal an das Ufer der Düna übergesiedelt. Einige wenige Baureste des Klosters mögen aus jener Zeit stammen. Bald aber wurde sowohl dieses,
1255. als die neuerbaute Kirche unzureichend befunden und im J. 1255 am 3. März unter Erzbischof Conrad von Hochsteden der Kirchenbau begonnen, der, wenn auch sehr beschädigt, auf unsere Tage gekommen. Die Kirche ward zur Ehre Gottes erbaut, der heil. Jungfrau, den HH. Benedict und Bernhard, dazu den elftausend Jungfrauen gewidmet; der Grundstein aber von Adolph VI. Grafen von Berg und seinem Bruder Wallram von Limburg gelegt. Nach Verlauf von zehn Jahren war der Chor vollendet; aber die Einweihung konnte
1379. erst 1379 auf Befehl des Erzbischofs Friedrich III. von Cöln durch den Suffraganbischof Wigbold von Culm stattfinden, so dass grosse Hindernisse den Bau aufgehalten haben müssen.

Die Kirche ward die Grabstätte der Stifter, vieler Grafen und Herzöge des Landes mit ihren Frauen und sonstigen Anverwandten, sowie mehrer geistlicher Würdenträger. Aber weder die Achtung vor dem Andenken an hochgestellte Menschen, noch vor der religiösen Bestimmung des Gebäudes ist gross genug gewesen, dasselbe gegen die Zerstörungslust des vorigen Jahrhunderts zu schirmen. Unter französischer Herrschaft war die Abtei verkauft und zu einer Salmiakfabrik benutzt worden. Ein Brand richtete grossen Schaden an, dessen Folgen durch die Freigebigkeit des Kronprinzen, nachmaligen König Friedrich Wilhelm IV.
1821. von Preussen theilweis gedeckt wurden, die aber 1821 auf das verderblichste sich geltend machten. Die vom Brand vornehmlich beschädigte Giebel-Mauer des südlichen Querschiffs stürzte ein und nun ward ohne Einhalt die Kirche verwüstet und last kein Grab unversehrt gelassen. Von den Gräbern nahm man die messingenen und kupfernen Platten und verkaufte sie als altes Metall; den Fenstern nahm man die Glasgemälde und suchte mit den Scherben Handel zu treiben. Nur das steinerne Sacramenthäuschen im Chor vom J. 1467 hat der Raublust zu wenig Gewinn versprochen und ist an seiner Stelle unangetastet geblieben.

Unter der Regierung K. Friedrich Wilhelms IV. ist die Kirche vollständig wieder hergestellt worden.

Beschreibung. Die Kirche ist dreischiffig, 250 F. lang, 60 F. breit, 80 F. hoch (s. Taf. 1 den Grundriss), hat ein weit ausladendes Querschiff und einen 70 F. vertieften Chor, so dass die Form des lateinischen Kreuzes im Grundplan deutlich ausgeprägt ist. 7½ Säulenpaare scheiden die 14 F. breiten, 35 Fuss hohen Seitenschiffe vom 32 F. breiten Mittelschiff. Das Mittelschiff verlängert sich zum Chor, die Seitenschiffe setzen sich gleicherweise über das Querschiff fort und bilden einen Chorumgang. Der Chor selbst aber nimmt vermittelst aufgerichteter Schranken einen Theil des Mittelschiffs für sich in Anspruch. Thürme hat die Kirche (als zu einer Cisterzienser-Abtei gehörig) nicht. Dagegen ist der aus der französischen Kirchenbaukunst entlehnte, auf den Cölner Dom übertragene Capellenkranz um den Chor auch hier zur Anwendung gekommen, so dass sich sieben polygone Capellen um den Chorabschluss legen.

Das Querschiff bietet einige Ungleichmässigkeiten dar. Wohl haben das nördliche und das südliche Querschiff gleichviel Gewölbfelder; aber während diejenigen des nördlichen Querschiffs 45 F. einnehmen, haben die des südlichen nur 40 F. Dazu kommt, dass das nördliche dreischiffig ist und mithin eine Breite von 58 F. erhält, während das südliche durch die anstossenden Abteigebäude auf ein einziges Schiff beschränkt ist. Ausser der Verbindung mit den Abteigebäuden und dem Kreuzgang an der Südseite des Querschiffs, hat die Kirche einen Haupteingang an der Westseite und ein Seitenportal am nördlichen Querschiff.

Lässt es sich nicht verkennen, dass der Dom von Cöln mássgebend gewesen für die Styl.
Abteikirche in Altenberg, so weicht diese doch auch in einigen Hauptmerkmalen von ihrem grossen Vorbild ab. Diess gilt vornehmlich von den Gewölbträgern, die hier fast durchgängig die einfache runde Säulenform haben. (Taf. 2 Fig. a. a'.) Nur das Gewölbe der Kreuzung ruht auf gegliederten Säulen (oder Pfeilern), an deren runden Kern sich vier kleine und vier grössere Dreiviertel-Rundstäbe angesetzt. (S. Taf. 2 Fig. 6.) Auch Fig. A. derselben Tafel zeigt die Beschaffenheit und den Unterschied dieser Gewölbträger. Die Basen der Chor- und Mittelschiffsäulen sind kreisrund (Taf. 2 Fig. a. u. a' 1. u. 2.), haben einen schmalen Wulst und eine Plinthe und stehen auf einem 3 Fuss hohen Sockel, gegen dessen etwas grössern Durchmesser sie hohl abgeschrägt sind. Ein Ring scheidet die Säule vom Capitäl (Fig. a. u. a' 4.), das eine einfache (oder leicht mit Laubwerk verzierte) nach oben ausladende Fortsetzung der Säule ist und eine achteckige, gegliederte Deckplatte trägt (Fig a. n. a' 3. u. 4.), auf welcher die Gewölbrippen aufsitzen. — Der Sockel der gegliederten Säulen der Kreuzung sind viereckt mit abgestumpften Ecken (Taf. 2. Fig. b 1. u. 2.), also achteckig; dieselbe Form haben die Plinthen der Viertelrundstäbe, die im Uebrigen der Bildung der einfachen Säulen folgen. —

Die Thüren sind sehr klein und schmucklos. (Taf. 1. u. 2. B.) Ausser einer leichten Gliederung der Laibung in Rundstäbe und Hohlkehlen hat die eine derselben nur noch ein Paar Statuen zur Auszeichnung und ein Täfelchen. Dafür ist sowohl die ganze West- als auch die Nordwand von einem hohen spitzbogigen Fenster eingenommen, dessen reiches Másswerk zu den schönsten Beispielen der Art gehört. Wie an dem Nordfenster der Dreipass, so ist an dem Westfenster der Vierpass überwiegend, bei beiden aber eine geistreiche und gefällige Verbindung beider Formen erreicht. Das einfachste Másswerk, ein von zwei Spitzbogen getragener Kreis, ist an den Fenstern des Kapellenkranzes angewendet; weiter nach dem Querschiff hin und an diesem selbst sind die Fenster dreitheilig und schliessen nach oben mit drei einfachen Dreipässen ab. Noch weiter nach Westen und an den Seitenschiffen sind die Fenster viertheilig; je zwei Bogen vereinigen sich unter einem grösseren, der mit einem Vierpass ausgefüllt ist; über beiden schliesst das Fenster mit Einem, durch einen grossen Dreipass verzierten Bogen ab. Dieselbe Steigerung vom Einfachen zum Vielfachen findet an den Fenstern des Chors und des Mittelschiffs statt: vom einfachen Dreipass am Ostende des Chors geht das Másswerk zu einer Verbindung von Vierpass mit Dreipässen, und dann von Fünfpass mit Vierpässen über.

Die Strebepfeiler haben noch ein sehr ursprungliches Aussehen. Es sind Mauermassen ohne alle Gliederungen, ausser jenen Wasserschlägen, die die Verjüngung nach oben begleiten. Sie schliessen nach oben flach, in Satteldachform ab und tragen nur ein Paar leichte Blumen als Verzierung. Nur an der Westseite schiessen über den mittlern Pfeilern ein Paar Fialen empor, ohne aber in wirklicher Verbindung damit zu stehen. So sind auch die Strebebögen ohne allen Aufputz von Masswerk, Krabben u. dergl., wohl aber von sehr feiner Form und leichter Schwingung.

Glasmalereien. Einen höchst wirksamen Schmuck aber hat die Kirche einst besessen in den Glasmalereien, mit denen sämmtliche Fenster ausgestattet waren. Zwar scheinen figürliche Gegenstände dabei keine Anwendung gefunden zu haben; dafür aber sehen wir an den einzelnen geretteten Glasscheiben einen Reichthum von Blattornamenten, die zu den schönsten der Gattung gehören. Leider sind von der alten Herrlichkeit nur einige Bruchstücke auf uns gekommen.

Abteigebäude. An der Südseite der Kirche steht das Abteigebäude. Aus der Kirche tritt man in den Kreuzgang, an dessen östlicher Seite der Capitelsaal, Keller, Küche und Refectorium liegen. Darüber befindet sich das Dormitorium, in das man auf einer Treppe

Kreuzgang. von dem südlichen Kreuzschiff der Kirche aus gelangen kann. Die Arcaden des Kreuzganges sind im Spitzbogenstyl ausgeführt; die Saulen, welche die Bogen stützen, unterscheiden sich mehrfach untereinander, wesentlich aber von denen der Kirche. Vor allem sehen wir hier (Taf. 2. Fig. d u. d') die attische Basis mit Klarheit ausgebildet, bei d, 2 noch in romanischer Ruhe; aber schon in gothischer Bewegung, mit breitgedrücktem, ausladendem Wulst bei d' 2. Plinthen und Sockel sind sechseckig. Das Capitäl in deutlich ausgeprägter Becherform ist ganz mit Blättern verschiedener Pflanzen bedeckt. Die Deckplatten sind ganz nach den Profilierungen der Arcaden- und Gewölbrippen gegliedert.

Capitelsaal. Die Gewölbe des Capitelsaales werden (ausser von den Wänden) von vier in der Mitte freistehenden Säulen oder Pfeilern getragen, deren eigenthümliche Form auf Taf. 2. Fig. c u. c' abgebildet ist. Sie bestehen aus einem Bündel von acht Halbrundstäben ohne ausgeprägten Kern, haben eine streng attische Basis, zum Theil mit Deckplättchen über dem untern Wulst (c'), eine achteckige Plinthe nebst gleichem Sockel, becherförmige, mit Blättern belegte Capitäle und eigenthümlich gegliederte Deckplatten, von denen die sehr lebendig profilierten Gewölbrippen aufsteigen (c u. c' 3. u. 4.),

Dormitorium. Diese Bautheile tragen sämmtlich das Gepräge der gothischen Architektur. Anders verhält es sich mit dem Dormitorium, dessen mit dem Kleeblatt überbogte Fenster noch an die Zeiten des Uebergangs aus dem romanischen in den gothischen Styl erinnern.

DAS RATHHAUS UND DER ARTUSHOF
IN DANZIG.

Hierzu eine Bildtafel.*)

Danzig wird häufig mit Nürnberg verglichen; mit Recht insofern, als beide Städte ein abgeschlossenes, fast einheitliches alterthümliches Gepräge haben; mit Unrecht, als das von Nürnberg vorherrschend dem Mittelalter, das von Danzig vorherrschend der Renaissance angehört. Wir geben in unsrer Bildtafel, deren Mittelpunkt das Rathhaus bildet, wenigstens theilweis den Eindruck, den die merkwürdige Stadt auf Jeden machen wird, der sie mit künstlerischem und culturgeschichtlichem Interesse betrachtet. Die hohen Giebel an der Stirnseite der Häuser zeigen die Ausdehnung derselben in die Tiefe, statt in die Breite; ihre Form aber weist durchweg auf das 16. und 17. Jahrhundert. Sehr auszeichnend sind die Eingänge zu den Häusern, vorgebaute offne Fluren mit Stufen nach der Strasse, eingefasst an beiden Seiten rechts und links mit Geländern oder Stangen von Eisen, die auf grossen Kugeln, Pfeilern oder auch Löwen befestigt sind. Diese Vorbauten — Beischläge heissen sie in Beischläge.
Danzig — sind ein zu augenfälliger Erholungsplatz für die Hausbewohner, eine offne Spielstube für die Kinder, die gemüthlichste Gelegenheit für nachbarliche Gemeinschaft, als dass ein Danziger von altem Schrot und Korn sie hergeben möchte, wenn er auch nicht leugnen kann, dass für den Fussgänger-Verkehr ein Trottoir angenehmer und in aller Weise vortheilhafter sein würde, als die Strasse, in die er sich mit allerhand Fuhrwerk und Vieh theilen muss.

Das Rathhaus stellt sich als eine eigenthümliche Verbindung von Gothik und Re- Rathhaus.
naissance dar, wobei letztere den Hauptcharakterzug der erstern, die emporstrebende Richtung sich angeeignet.

Das Rathhaus (der Rechtsstadt) in Danzig ist um das Jahr 1379 gegründet und wird da- 1379.
bei ein Baumeister Henricus genannt. Aus dieser Zeit stammt noch der untere massive Theil des Thurms mit den kleinen, unregelmässigen, im Flachbogen überspannten Fenstern. Die obere (gegen uns gekehrte) Façade gehört wahrscheinlich der Zeit von 1465 an; sicherer weiss 1465.
man diess vom Eckthurm mit der hohen, spitzen Dachpyramide, links über dem Eingang. Der obere, massive, von vier Eckthürmchen eingeschlossene Thurmtheil ist in den Jahren 1486—1489 erbaut; 1490 wurde der Thurm gesparrt und 1492 mit überzinntem Kupfer 1486—89. 1490. 1492.
gedeckt. 1556 schlug der Blitz in den Thurm und zerstörte die Spitze, die nun im Neubau 1556.
von 1559—60 ihre jetzige Gestalt erhielt. Am 15. September 1561 wurde die gewaffnete 1559—60. 1561.

*) Benutzt wurde das durch seine trefflichen Radierungen ausgezeichnete Werk: Danzig und seine Bauwerke von Carl Schultz. Danzig 1846. Im Selbstverlag.

Figur aufgesetzt. Die oberste Spitze mit der Krone von Akanthusblättern ist von Eichenholz mit Kupferblech beschlagen und mit vergoldeten Verzierungen bedeckt. Das Portal mit der
1768 Doppeltreppe ist die Arbeit des Architekten Eggert vom Jahr 1768.

Der Thurm hat eine Höhe von 261 F. 2 Z. Die Eckthürmchen, die zur Verstärkung des eigentlichen Baukörpers dienen, geben mit ihren aufstrebenden Massen und ihren sie bekrönenden Laternen, mit den hohen Spitzen und Fahnen dem ganzen Gebäude ein ausserordentlich leichtes Aussehn, das durch die hohen Spitzbogen-Blenden und Fenster noch erhöht wird.

Das Innere zeichnet sich durch eine breite Steintreppe aus, die zum obern Flur führt, wo uns reiches Schnitzwerk an Decken und Wänden, Thüren und Treppen überrascht, wie es gegen Ende des 16. und im 17. Jahrhundert mit grosser Kunstfertigkeit gearbeitet worden. Inzwischen ist diess nur mageres Spielwerk gegen die Fülle dieser Ornamentik die in der
1591—96. Sommer-Rathsstube herrscht. Diese Schnitzwerke sind in den Jahren 1591—1596 von Simon Herle mit vielem Geschmack und grosser Kunstfertigkeit ausgeführt. Der Kamin aber
1593 von Wilhelm Barth (1593), aus feinem Sandstein, kann als das mustergültigste Beispiel des deutschen Renaissancestyls gepriesen werden. Die ursprünglichen Deckenbilder dieses Saales, Architekturen mit etwas unverständlichen Allegorien waren von Hans Vredemann
1595. de Vries 1595. Es sind andere an deren Stelle gekommen.

Artushof. Der Artushof, auch Junkerhof genannt, war ehedem der höhern Bürgerschaft
1476. Trinkhalle, und ist jetzt die Börse. Nach einem grossen Brande im J. 1476 wurde der Ar-
1479 tushof 1479 von Neuem aufgebaut, aus welcher Zeit äusserlich noch die Rückseite aus Back-
1552. stein stammen mag, während die vordere Façade von Sandsteinquadern im J. 1552 aufgeführt worden, wobei man die hohen Spitzbogenfenster des grossen Saales, die vielleicht noch aus dem Bau vor dem Brande stammen, achtungsvoll geschont, obschon das aufgesetzte Stockwerk zu ihnen nicht sonderlich stimmt. Dazu kommen noch eine Anzahl zum Theil vergoldeter Statuen, die diesem Gebäude einen auffallenden Glanz geben. Aber einen wahrhaft imposanten Eindruck macht das Innere, der grosse Saal, in den man sogleich vom Beischlag aus tritt. Vier schlanke hohe Granitsäulen tragen die hohen Spitzbogengewölbe, die mit ihren vielen Rippen ein mächtiges Palmendach bilden. Schiffmodelle, die von der Decke herabhängen, erinnern an Danzigs Bedeutung zur See und die Marmorstatue des Polenkönigs August III. von Meissner aus Danzig an die Gottlob! überlebte Schutzherrschaft dieses ungemüthlichen Nachbarn. Ferner stehen hier die Abzeichen ehemaliger Brüderschaften, die Standbilder der Heiligen Jacobus, Georg und Christoph (vom J. 1515) mit den Königen Reinhold und Sigismund. Zwischen Fahnen und Waffen ragen Hirschköpfe mit mächtigen Geweihen von den Wänden, zu denen man — geschmacklos genug — ganze Jagdbilder gemalt, selbst einen Aktäon und einen Orpheus. Ein gemalter Fries aus dem 16. Jahrh. stellt einen Triumphzug der Danziger nach Marienburg dar und ein kolossales Gemälde von Anton Möller (1602) das Jüngste Gericht.

DIE ST. MARIENKIRCHE IN DANZIG.

Hiezu eine Bildtafel. *)

Ueber dem Eingang zur Sacristei in der St. Marienkirche zu Danzig befindet sich Geschichte.
eine Gedenktafel mit folgender Inschrift: „Im Jahre des Herrn 1343, Mittwoch nach dem
Sonntag Lätare ist der erste Stein zu der Mauer der Stadt Danzig gelegt worden und am 1343.
Freitage darauf (d. i. am 28. März) der erste Stein zur Mauer der Kirche der heiligen Jungfrau Maria. Das Fest der Einweihung dieser Kirche soll gefeiert werden am Sonntage nach dem Fest der Geburt Mariae (d. i. am 13. September.)" Diese Nachricht bezieht sich indess nicht auf die jetzige Kirche, sondern auf einen früheren, unter dem Hochmeister Ludolf König von Waizan ausgeführten, beschränkteren Bau, von welchem nur noch Theile der Grundmauern unter dem Fussboden der Kirche (auf dem Grundplan durch lichte Schraffirungen in beiden Seitenschiffen angedeutet) und der Pfeiler des Mittelschiffes übrig sind.

1402 begann man den Bau der Neuen Kirche, und zwar in der Weise, dass, während 1402.
im Osten Chor und Kreuzschiff in Mauern, Pfeilern, Dach und Giebel, doch ohne Deckengewölbe, vollendet wurden, die alte Ordenskirche zum Behuf des Gottesdienstes fortbestehen konnte, bis der Neubau, der auf eine leichte Umformung des bestehenden westlichen Theils angelegt war, geschlossen wurde. Als Baumeister wird Meister Steffens genannt und
berichtet, dass er 1444 die Nordseite des Kreuzschiffes vollendet habe. Die Unregelmässig- 1444.
keit dieses Bautheils, der dem südlichen Kreuzschiff nicht entspricht, hat ihren Grund in der
beharrlichen, von zwei kaiserlichen Drohbriefen (vom J. 1443) gegen die Stadt unterstützten 1443.
Weigerung des Pfarrherrn Andreas Ruperti von Danzig, ein Stück Grund und Boden der Pfarrwohnung zu Gunsten des Kirchenbaues abzutreten. Die Ostseite ist wahrscheinlich im Jahr vorher schon zu Ende geführt gewesen. Der Giebel der Südfronte des Kreuzschiffes
wurde 1446 aufgesetzt. Vom Glockenthurm haben wir keine frühere sichere Nachricht, als 1446.
dass die grosse Glocke „Gratia Dei", die vielleicht eine stärkere Glockenstube voraussetzt, als
die alte kleinere Kirche hatte, 1454 hinaufgebracht worden ist. 1454.

Während des grossen Städtekriegs (1454—1462), in welchem Danzig seine Freiheit 1454—1462.
vom deutschen Orden erkämpfte, ruhte der Kirchenbau fast gänzlich, ward aber nach geschlossenem Frieden mit um so grösserer Pracht- und Kunstliebe wieder aufgenommen. Vom
J. 1483 an wurde der Umbau der „Alten Kirche" vorgenommen, die Mauern der Nord- und 1483.
Südseite wurden niedergerissen, die Capellenpfeiler des Neubaues (anfänglich, wie man an denen der Capellen im Chor sieht, die in der Flucht der alten Umfassungsmauern liegen, auf diese zu stellen beabsichtigt) um je 6 Fuss zurückgesetzt, so dass das Langhaus damit um 12 F. an Breite gewann, u. Capellenpfeiler und Mauern der Neuen Kirche an Stelle der alten aufgeführt,

*) Benutzt wurde: Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien zu Danzig von Dr. Theodor Hirsch. Danzig 1843. — Danzig und seine Bauwerke von J. C. Schultz. Danzig 1846.

1485. 1496 1498. die der Nordseite 1485, die der Südseite 1496. 1498 war der gesammte Umbau der alten 1502. Kirche vollendet. Von 1498 bis 1502 wurden durch den Stadtmaurer Heinrich Hetzel die Decken eingewölbt, so dass am 28. d. J. die grosse Kirche in allen Theilen vollendet dastand.

Beschreibung. Die Kirche ist (mit den Mauern) 333 F. 6 Z. lang, 211 F. breit und bis zum Deckengewölbe 87 F. hoch. Die Mauern sind 5—6 F. dick. Das Querschiff ist 200 F. 9 Z. lang, und im Süden 107 F. 10 Z. breit (im Norden nur 80 F. 9 Z.). Der Grundriss (B) hat die Form des lateinischen Kreuzes mit rechtwinklichtem Chorabschluss. Das Querschiff ladet bedeutend aus, ist aber — aus oben angeführten Gründen — an der Nordseite unvollständig. Der Anlage nach ist es dreischiffig und reichte, wie man sieht, an die Grundmauern der alten Kirche. Das Langhaus ist dreischiffig; wird aber durch die Capellen zwischen den ins Innere gezogenen Strebepfeilern fünfschiffig. Man sieht im Grundriss, dass diese Capellen mit ihrer Umfassungsmauer auf jeder Seite ein Fenster des Querschiffs treffen, dass mithin der Ost- und der Westbau nicht zusammenstimmen. Offenbar hatte man beim Ost- (oder Neu-) bau die Absicht eines unmittelbaren Anschlusses an die alte Kirche, wie denn die Chorcapellenpfeiler in der Flucht der (alten) Grundmauer stehen. Als man sich später zu einer Erweiterung der Ordenskirche (durch Hinausrücken der Capellen) entschlossen hatte, war, dem Uebelstand einer Fenstertheilung zu begegnen, nichts übrig geblieben, als entweder in einem spitzen Winkel die letzte Capelle ans Querschiff zu fügen, was an der Nordseite geschah, oder, wie im Süden, einen Zwischenbau, die Rathsspruchstube, einzufügen.

Glockenthurm. Im Westen erhebt sich ein mächtiger Glockenthurm. Seine (nördlichen und südlichen) Grundmauern liegen in der Flucht des Mittelschiffes, die niedrigern Nebenbauten in der Flucht der Grundmauern der alten Kirche; so dass es nicht unwahrscheinlich ist, dass der Thurm, wenigstens in seinen untern Theilen, schon dieser angehört. Dieser Thurm ist 242 F. hoch, die Mauern sind unten 10 F., oben 6 F. dick. Er hat vier Hauptstockwerke. Das unterste, 90 F. hoch, hat ein spitzbogiges Portal von 14 F. Höhe, und ein gleichgeformtes Fenster darüber von 27 F. Höhe; darüber noch zwei kleine viereckte Fenster; das zweite Stockwerk hat ausser einem solchen kleinen Fenster zwei grosse Spitzbogenfenster in hohen Mauerblenden neben einander. Dieselbe Anordnung, aber mit schlankeren Proportionen, wiederholt sich im dritten und vierten Stockwerk, nur dass hier in den Blenden auch ein einfaches gothisches Blendmasswerk angebracht ist. Bedeckt ist der Thurm von zwei nach beiden Seiten abgewalmten Satteldächern.

Kleine Thürme. Ausser dem grossen Glockenthurm hat die St. Marienkirche noch zehn kleinere Thürme, was ihr namentlich in der Ferne ein überaus schmuckes Aussehn gibt. Diese Thürme, deren zwei den Hauptthurm flankieren, und zwei als Dachreiter über dem Mittel- und dem Querschiffe, zwei an der Süd-, zwei an der Ost-, zwei an der Nordseite stehen, haben (mit Ausnahme von Dach. zweien) hohe spitze Pyramiden und sind sehr schlank. Ein mittleres Kirchendach deckt Langhaus und Querschiff; es besteht aus zwei von Norden nach Süden laufenden Satteldächern, von denen nach Osten und Westen je drei, nach Süden und Norden je zwei Satteldächer ausgehen, das der Sacristei nicht gerechnet. Das Dach des Langhauses ist mit Mauerzinnen umkränzt, wohl noch zum Andenken an die Deutsch-Ordens-Ritter, die kriegerischen Gründer der alten Kirche.

Die Kirche erhält ihr Licht durch 37 Fenster, von sehr verschiedener Mauerstärke und Höhe, von 20 F. bis zu 73½ F., und Breite von 10 F. bis zu 20 F. Das bedeutendste ist das an der Ostseite hinter dem Hochaltar, 64 F. hoch und 22 F. breit, neuerdings mit Glasmalereien, einem Geschenk K. Friedrich Wilhelms IV. versehen. Fenster.

Der Haupteingänge sind sechs, deren einige charakteristische Inschriften oder Bildwerke haben. So steht über der Korkenmacherthür: „got gebe den dat ewige leben — De er almusen der kercheu geben — im XVhundert und XIten jor — ist gemacht das thor.“ Die Thür an der Halle hat die Ueberschrift: „got troste alle christen selen und mi armen sunder ok.“ Fenster und Thüren sind fast ohne alles architektonische Schmuckwerk. Da sind kaum einige Rundstäbe und Hohlkehlen, aber keine Pfeiler und Fialen, keine Giebel und kein Masswerk. Nur die Giebel des Kreuzschiffs und der Ostseite erhalten durch gegliederte Wandpfeiler eine etwas belebte Mauerfläche. Thüren. Giebel.

Im Innern macht die Kirche einen sehr feierlichen Eindruck. Die Pfeiler, deren man (mit den 2 in den Glockenthurm vermauerten) 28 zählt, tragen die vielgestaltigsten Sterngewölbe; sie sind achteckig; in der Vierung 10 F. 6 Z., im Mittelschiff 6 F. 8 Z., im Chor 4 F. 8 Z. dick. An den Kanten haben sie schwache Rundstäbe und an der Stelle des Capitäls einen blossen Ring. Die Seitenschiffe haben die gleiche Höhe, als das Mittelschiff. In der alten Kirche waren sie nur den dritten Theil so hoch. Man sieht noch jetzt an den Pfeilern den Ansatz der spätern Erhöhung. Aber obwohl die Kirche durch Erhöhung und Erweiterung an Gesammtwirkung gewonnen, ist nicht zu verkennen, dass die Arbeit der alten oder Ordens-Kirche viel sorgfältiger, kunstsinniger und mit mehr Verständniss ausgeführt worden. Inneres.

Im Jahr 1529 wurde in Danzig die Kirchenreformation eingeführt; die Marienkirche aber behielt dabei den Schmuck, den ihr der alte Glaube angethan, um so lieber, als er noch grossentheils im Glanz der Neuheit strahlte. Und ist nun auch im Laufe der Jahrhunderte manches Stück aus den Fugen gegangen, von seiner Stelle versetzt oder durch Geschmacklosigkeit verändert worden: immer noch macht das Gotteshaus den Eindruck eines grossen Museums, in welchem Kunstwerke seltenster Art aufbewahrt sind. 31 Capellen und ausserdem noch 17 gesonderte Altäre haben reichlich Gelegenheit geboten für künstlerische Thätigkeit, der wir wenigstens theilweise Aufmerksamkeit schenken wollen. Kunstschmuck.

Das Hochaltarwerk, 1511—1517 von Meister Michael (Schwarz?) von Augsburg gefertigt und an der Stelle eines älteren von 1476 aufgerichtet, ist ein kolossales Triptychon mit Doppelflügeln und einem dreigetheilten Sockel. Auf den Aussenseiten der Flügel sieht man in 10 Feldern Darstellungen aus dem Leben Jesu und seiner Mutter, nach den Holzschnitten A. Dürers in Oel gemalt. Die innern Seiten der Flügel sind durch vergoldetes Schnitzwerk in 14 Fächer abgetheilt, in denen ehedem (bis 1577) silberne Apostel und andere Heiligenbilder standen. Die mittlere Hauptabtheilung wird von der Krönung Mariä, einem grossen reichen Schnitzwerk, eingenommen. Die Hinterwand des Altars enthält ein Relief in Sandstein: Christi Gebet am Oelberg. Das Ganze hatte ehedem einen sehr reichen architektonischen Giebel im gothischen Styl, den man 1804 abnahm und durch ein modernes Machwerk ersetzte, Hochaltarwerk.

weil ein Danziger Kaufmann, Jacob Domcke, 12000 Gulden zur Restauration des Hochaltars der Kirche vermacht hatte. 1844 ist dieses Denkmal frommer Geschmacklosigkeit wieder entfernt, aber durch nichts anderes ersetzt worden. Rechts und links am Altarwerk sind zwei kunstreiche Armleuchter, aus Messing gegossen, vom Jahre 1517, 11 Centner schwer. Rechts vom Altar steht ein gothisches, 19 F. hohes Tabernakel von Samstein, vom J. 1482.

Seitencapellen. Die Seitencapellen sind Stiftungen von Innungen und Zünften und haben Grabgewölbe unter sich. In ihnen allen befinden sich Werke der Plastik oder der Malerei, allerdings von verschiedenem Kunstwerth. Eine gute Arbeit ist das in Holz geschnitzte Crucifix in der Capelle der elftausend Jungfrauen, dessen unbekannten Meister man den deutschen Michel Angelo genannt. — In der Ferbercapelle ist ein treffliches Familiengemälde von 1501 (Joh. Ferber nebst Frau und 11 Kindern). — Der Altar der Reinoldscapelle ist 1516 in Nürnberg gefertigt und enthält die Geschichten des Täufers und des H. Reinhold auf der Aussenseite, und Jesu auf der Innenseite der Flügel; im Innern 14 Darstellungen aus dem Leben der Maria in vergoldetem Schnitzwerk. — In der Dorotheencapelle ist das Jüngste Gericht, bekannt unter dem Namen des Danziger Bildes aufgestellt. Von ihm ist in der Abtheilung „Malerei" dieses Bandes ausführlich die Rede.

Kolossales Crucifix. Ausserdem ist das 35 F. hohe Crucifix in der Höhe zwischen den beiden Pfeilern der Kreuzung mit Maria und Johannes zur Seite, eine Stiftung des Rathsherrn Lucas Ketting von 1517 höchst beachtenswerth. — Daneben nimmt sich die Kanzel, mit einem riesenhaften Roccoco-Capitäl an dem gothischen Pfeiler, auch eine fromme Stiftung (einer Frau Abigail Thiering) von 1762 sehr unpassend aus. (Kanzel.)

Am Westende des Mittelschiffes steht, von einem eisernen Gitter umgeben, die 1554 in den Niederlanden aus Messing gegossene Taufcapelle, für welche eine Summe von 10,465 Mark (d. i. 13,395 Thlr. 6 Sgr.) bezahlt worden. Zur Erklärung oder Entschuldigung der aus Holz geschnitzten Kuppel erzählt man sich, dass die ursprüngliche, aus Messing gegossene Decke auf der Ueberfahrt bei heftigem Sturm über Bord geworfen, und dann durch die hölzerne ersetzt worden sei. (Taufcapelle.)

Schliesslich sei noch eine Erklärung der Buchstaben und Zahlen des Planes, sowie eine Angabe der Pfeileraltäre hinzugefügt: a. Hochaltar. — b. S. Gertruden-Capelle. — c. S. Hedwigs-C. — d. S. Jacobs-C. — e. Elftausend Jungfrauen-C. — f. Ferber-C. — g. S. Antonius-C. — h. S. Michaelis-C. — i. S. Erasmi-C. — k. Jerusalem-C. — l. S. Cosmas und Damianus-C. — m. S. Johannis Enthauptung-C. — n. C. von Kempen. — o. H. Kreuz-C. — p. S. Dorotheen-C. — q. S. Georgen Brüderschafts-C. — r. S. Marien-C. — s. S. Salvator-C. — t. S. Annen-C. — u. Dreifaltigkeits-C. — v. S. M. Magdalenen-C. — w. S. Reinholds-C. — x. Aller Heiligen C. — y. St. Georgen-C. — z. St. Katherinen-C. — tz. S. Elisabeth-C. — α. S. Marien-Brüderschafts-C. — β. S. Brigittenaltar. — γ. S. Martini-C. — δ. St. Barbara-C. — 1. Vorhalle unter dem Thurm mit 2 S. Olai-Altären. — 2. Halle. — 3. Rathsspruchstube. — 4. Sacristei. — 5. Westportal. — 6. Korkenmacherthüre. — 7. Dammthüre. — 8. Frauenthüre. — 9. Hohe Thüre — 10. Beutlerthüre. — 11. Taufcapelle. — 12. Kanzel.

DIE ST. JACOBSKIRCHE IN REGENSBURG.*

Mit drei Bildtafeln.

Für die Geschichte dieses merkwürdigen Baudenkmales haben wir einige wenige, Geschichte.
aber ziemlich sichere Anhaltpunkte. Ums Jahr 1067 kam der Benedictiner Marian mit 1067.
einigen Genossen aus Schottland nach Regensburg und stiftete daselbst, in Abhängigkeit vom
Stift Obermünster zu Weih-St. Peter, ein Kloster, in welches sich nach und nach mehre
seiner Landsleute zogen. Er starb 1088. Der Schottenmönche wurden immer mehr, und 1088.
so kam es, dass Burggraf Otto und sein Bruder Heinrich im Verein mit mehren Bürgern
ein Grundstück mit geräumiger Hofstatt vor dem Roselinthore für sie zur Erbauung eines
neuen Klosters erwarben. Diess wurde nebst der dazu gehörigen Kirche im J. 1109 errichtet 1109
und von Bischof Hartwich I. im J. 1120 zu Ehren des H. Jacob eingeweiht. Durch 1120.
besondere Urkunde von demselben Jahr hat Kaiser Heinrich V. das Kloster in seinen und
des Reiches Schutz genommen und mit grossen Freiheiten begabt.

Nach Gölgels geschriebener Chronik hat Georg, der dritte Abt des Schottenklosters
(wahrscheinlich in Folge eines Brandunglücks) „im J. 1200 die erste Kirche und Gebäude 1200.
ausser den beiden Thürmen abbrechen und dieselbe ganz von Quadersteinen wieder aufbauen,
mit Blei bedecken und das laufende Wasser hinter der Kirche in das Kloster leiten lassen.“**)

Eine erste Restauration der Kirche wird erwähnt unter dem Abt Placidus im J. 1689, 1689.
bei welcher Gelegenheit die alten Grabmäler beseitigt wurden.

Diese wenigen Angaben genügen, um sich über die Bauzeiten des Schottenklosters St. Jacob Rechenschaft geben und namentlich jenen Angaben begegnen zu können, welche dasselbe ins hohe Mittelalter verlegen möchten.

Die Kirche ist, wie der Grundriss Taf. 1. zeigt, eine dreischiffige Basilica, mit 3 halbkreis- Beschreibung.
runden Absiden in Osten, keinem Querschiff, einem abgeschlossenen Chor, und einer Empor an der Westseite. Diese sowie die darunter befindliche Halle, die Seitenschiffe und der Chorabschluss sind gewölbt; das Mittelschiff hat eine flache Decke. Die Mittelschiffwand wird von zweimal sechs Säulen getragen, die durch Rundbogen verbunden sind; im Chor aber stehen an der Stelle der Säulen zweimal vier viereckte Pfeiler. In der Höhe der Mittelschiffwand sind rundbogige Fenster angebracht, doch zwischen innen steht auch einmal ein Drei- oder Vierpass (s. Taf 1. Durchschnitt). Die Seitenschiffe haben keine Fenster, wohl aber der Chorabschluss und die Halle; dessgleichen die Empor 3 Rundfenster. Zwei Thüren an der Südseite führten zum Kloster. An der Nordseite vermittelt ein grosses, reiches Portal die Verbindung mit der Aussenwelt. Ueber den Gewölben der beiden Seitennischen im Osten erheben sich zwei kleine Glockenthürme.

*) Benutzt wurden: Regensburgs Geschichte von Gumpelzhaimer, Regensburg 1830. — Popp und Bülau, die Architektur des Mittelalters in Regensburg. — v. Quast über die Reihenfolge etc. der mittelalterlichen Bauwerke in Regensburg, D. Kunstblatt 1852. — Die Zeichnung des Portals ist nach einer photographischen Aufnahme gemacht.

**) Gumpelzhaimer a. a. O. I. p. 230.

Die Säulenschäfte sind stark, aber nicht von schweren Verhaltnissen, nur ohne Anschwellung. Die attische Basis hat anstatt der Eckdeckblättchen Menschen- und Thierköpfe. Das Capital lässt sich leicht auf das Würfelcapitäl zurückführen. Der Würfel erfahrt eine zweitheilige Verjüngung mit allmähliger Abrundung nach unten, so dass eine Anordnung entsteht, wie mit Echinus und Abacus der dorischen Ordnung. Beide Theile haben noch besondere Platten über sich, der untere einen Ring unter sich, der ihn von der Saule sondert. Beide Theile sind ganz und gar und auf das mannichfachste mit Verzierungen bedeckt, mit Blättern und Blumen, mit Thieren und Menschenkopfen, auch sieht man bei zweien die Absicht einer Annäherung an das korinthische Capitäl (s. Taf. 2). Die Chorpfeiler haben einfach gegliederte Kampfergesimse und Basen; dagegen sind auf die Rippen des Kreuzgewölbes im Chorabschluss Blumen gesetzt.

Portal. So bedeutend der Bau als Säulenbasilica, und zwar im südlichen Deutschland ist, so ist doch seine merkwürdigste Stelle aussen zu suchen: das Portal an der Nordseite (Taf. 3). Ueber Säulen und Pfeilern, die die Laibung bilden, sind eine grosse Anzahl Bogen geschlagen, stärkere und schwächere Rundstäbe durch Hohlkehlen geschieden. Die Saulen sind mit verschiedenartigem Blattwerk in Relief vollständig überdeckt; von den Pfeilern haben nur die beiden innersten mit dem Thürsturz Verzierungen; die andern sind an den Ecken ausgehöhlt und mit Rundstaben versehen. Die Säulen haben korinthisierende Capitäle und attische Basen mit verzierten Wulsten und kleinen Köpfen statt der Eckdeckblätter, wie die Säulen im Inneren. Ansehnliche Basen haben auch die Pfeiler; über Pfeiler aber und Saulen zieht sich ein verkropftes Gesims, theilweis mit dem deutschen Bande hin. Fünf Stufen führen zum Eingang empor, und zwar in bedeutender Verjüngung nach innen. Ihnen entsprechend verjüngen sich auch die Sockel der Pfeiler und Säulen, so dass diese sammtlich auf horizontaler Flache stehen.

Das so construierte Portal hat noch eine reich verzierte Umgebung: unten grosse Mauerblenden zu beiden Seiten, darüber zwei Reihen kleiner Blendgalerien; das Ganze ist sodann mit Säulen und Säulchen eingerahmt und mit einem grossen Pfeiler abgeschlossen. Der Zusammenhang dieser Zuthaten mit dem Portal ist durch die Fortsetzung der Säulen-Basen und Gesimse dargestellt.

Zu dieser reichen architektonischen Anordnung kommen nun eine grosse Anzahl Bildwerke, die weniger den Anschein haben, zur Ausfüllung der leeren Mauerfläche bestimmt gewesen zu sein, als vielmehr zur architektonischen Composition die Veranlassung gegeben zu haben.

Der Sinn dieser Bildwerke ist sehr dunkel, doch wenn sich auch nicht Alles bis ins kleinste Detail entrathseln lässt, so dürfte doch der Hauptgedanke wohl zu erfassen sein. Versuchen wir es auf die Weise, dass wir die unzweifelhaft klaren Stellen zuerst ins Auge fassen!

Im Halbrund des Thürsturzes erkennen wir den Heiland mit zwei Heiligen, die wohl Moses und Elias sein könnten, so dass die Verklärung Christi den Eingang zum himmlischen

Jerusalem, nehmlich zur Kirche bezeichnete. Der Weg dahin wird gezeigt und geebnet durch Christus, den Lehrer, und seine Apostel; sie nehmen die oberste Stelle über den Portalbogen ein. Die beiden Gestalten rechts und links dürften in unmittelbarer Beziehung zum Kloster und seinem Orden stehen, und den Stifter des letztern, Benedict, und den Gründer des erstern, Marian, vorstellen.

Deutlicher ist die sitzende Frauengestalt (der Kopf ist abgeschlagen) mit dem Kind auf dem Schooss, die heilige Jungfrau. Aber wer ist die ihr entsprechende männliche Figur auf der rechten Seite? Die sonderbare Stellung der Beine sieht aus, als sollte mönchische Enthaltsamkeit damit angedeutet und eine Parallele zu Marias Jungfräulichkeit gezogen werden.

Soweit dürften wir ziemlich sichern Schrittes gegangen sein, wiewohl die letztgenannte Figur noch erheblichen Zweifel übrig lässt. Jedenfalls aber ist in den bisher bezeichneten Bildwerken die siegreiche Bedeutung des Christenthums hervorgehoben. Die Mächte, über welche das Christenthum den Sieg verkündet, sind Tod und Sünde. Wir werden schwerlich irre gehen, wenn wir in vielen der anderen Figuren die Symbole von Tod und Sünde erkennen. Den Tod bezeichnet schon die antike Kunst auf Sarkophagen als die roheste Naturkraft durch reissende Thiere, namentlich durch Löwen, welche Thiere und Menschen verschlingen. Diess Sinnbild ist in die christliche Kunst übergegangen, die es unter Portal- und Kanzelsäulen anwendet und bei Grabmälern. Viermal kehrt der Löwe in dieser Gestalt am Portal des Schottenklosters wieder, mit der Beute im Rachen, oder in den Klauen. Er hat seine Stelle an der Basis des kirchlichen Gebäudes, wie der Tod die Unterlage der Erlösung bildet.

Die Sünde, gleich verheerend wie der Tod, wird durch die alte Schlange, oder den Drachen versinnbildlicht. Wir sehen ein solches Ungethüm zur Rechten mit einer Kugel zwischen den Zähnen, zur Linken ein anderes mit einem Löwen im Rachen und mit dem Schweif einen Menschen umschlingend. Möglich, dass ersteres sich auf die Sage vom H. Magnus bezieht, der dem auf ihn eindringenden Lindwurm eine feurige Kugel in den Rachen geworfen; deutlicher spricht das andere von der Sünde, die den Menschen umstrickt, und von der selbst die Creatur nach Erlösung schreit. Und gerade über die Sünde triumphiert die Jungfrau, die der alten Schlange den Kopf zertritt; und darum über ihr Maria mit dem heiligen Kinde, und auf der andern Seite die ihrer Bedeutung sicherlich entsprechende männliche Figur.

Auf dem Löwen links unter dem Drachen sitzt ein Weib mit Drachenschwänzen. Das könnte wohl die in der babylonischen Hure personificierte Sünde sein; die drei Manner aber mit Büchern oder Tafeln in den Händen, nebst dem Schlangenweib auf der andern Seite entziehen sich vorläufig noch der Enträthselung. Gleiches gilt auch von den beiden Gruppen, rechts und links der Madonna, wenn in ihnen nicht etwa die Geschlechtslust ausgesprochen sein soll, als hauptsächlichste Versuchung zur Sünde.

Eine dritte Macht, über welche das Christenthum den Sieg davon getragen, ist der Unglaube mit dem Aberglauben: Judenthum und Heidenthum. Wie Tod und Sünde immer verbunden erscheinen, so finden wir — wenigstens sehr häufig — Judenthum und Heidenthum in christlichen Darstellungen in Gemeinschaft als überwundene Gegner der neuen

Religion. (So in Wechselburg, Denkmale Band I.) Ich glaube, dass die an die Säulen der Laibung auf verschiedene Weise gebundenen Figuren als Repräsentanten des verstockten alten Bundes, die Figuren aber an den äusseren Pfeilern als Repräsentanten des Heidenthumes aufgefasst werden können. Ja, ich glaube in der Figur mit dem Hammer um so eher den Thor erkennen zu dürfen, als gerade er öfter auf mittelalterlichen Bildwerken wiederkehrt (z. B. am Portal der Kirche von Hohenlinden bei Giessen).

Ueber dem Portalgesims sieht man die (sehr zerstörten) Halbfiguren von einem Mann und einem Weib, wohl Adam und Eva, in Bezug auf Christum, als des „Menschen Sohn", wie sie an mittelalterlichen Bilderfolgen häufig auftreten. Daneben lagern zu beiden Seiten der Laibung Löwen und Löwinnen, fünf Thiere auf jeder Seite. Sind auch sie Vertreter des Todes, wie die Löwen am Sockel? Ich glaube nicht. Sie zerreissen und verschlingen keine Beute. Wie die Löwen am Throne Salomons, sind sie Sinnbilder der Kraft, schützende Hüter, wie Christus selbst der Löwe vom Stamme Juda genannt wird.

Noch haben wir die Figuren näher zu betrachten, die je vier rechts und links des Portalbogens als Karyatiden der Mauerblenden angebracht sind. Der Stelle nach, die sie einnehmen, könnten sie Beschützer und Beschützerinnen des Klosters oder in demselben besonders verehrte Heilige sein. Fast alle sind in betender Stellung, nur eine derselben, links, ist zwei Schlangen erwürgend dargestellt.

Sicher haben auch die Blätter und Thiere unter dem Bogenfries ihre symbolische Bedeutung, die aber schwerlich eine Modification des Grundgedankens bringt. Dieser aber lässt sich in die wenigen Worte fassen: Tretet ein in die Kirche Christi, die den Sieg errungen über Judenthum und Heidenthum, und der die Macht gegeben ist über Tod und Sünde, zum ewigen Leben und zu ewiger Seligkeit zu führen.

Man hat diess Portal seiner Hieroglyphenschrift halber in ein sehr hohes Alterthum versetzt; man hat annehmen zu müssen geglaubt, es sei von der Weih-St. Peter-Capelle, die in die carolingische Zeit fällt, bei deren Zerstörung 1552 ans Schottenkloster versetzt worden. Die Baugeschichte dagegen verweist die am Portal angewandten Bauformen mit den im Innern herrschenden ans Ende des 12. oder zu Anfang des 13. Jahrhunderts: die ganze Kirche ist, in Uebereinstimmung mit den geschichtlichen Nachrichten über sie das Werk des Abtes Georg vom Jahr 1200. Ausgenommen davon sind die beiden Seiten-Absiden und die anstossenden Glockenthürme, unterschieden vom übrigen Bau schon dadurch, dass sie von Bruchsteinen aufgemauert sind, während die übrige Kirche von glatt und scharf gehauenen Quadern aufgeführt ist. Zum Ueberfluss deuten noch die Vierpass-Fenster, die sehr hohen Fenster des Mittelschiffs und der Chornische, die verzierten Rippen der Chorgewölbe, wie Profile und Consolen der Gewölbrippen in der Empor auf die späteste Zeit des romanischen Styls.

Dass der Heilige an einer Säule des Mittelschiffs eine Zuthat aus gothischer Zeit sei, bedarf kaum einer besonderen Bemerkung.

DIE KIRCHE IN ROSSHEIM.*

Hierzu 2 Bildtafeln.

Mehre Denkmale deutscher Kunst sind in trüben Zeiten unsers Vaterlandes in die Hände unsrer beutelustigen westlichen Nachbarn gekommen. Einige davon sind in besseren Zeiten mit Gewalt der Waffen wiedergewonnen worden in der Marienkirche zu Danzig steht nach dem Sturze Napoleons wieder das Weltgericht und auf dem Brandenburger Thor zu Berlin die Siegesgöttin. Leider theilten diess Glück nicht alle Werke deutscher Kunst in französischen Händen, da man die Orte, zu deren Immobilien sie gehören, ihnen beliess. Nichts destoweniger bleiben sie unser geistiges Eigenthum und mit dem Strassburger Münster gehört noch manches ehr- und denkwürige Bauwerk des Elsasses in den Bereich der deutschen Kunstgeschichte.

Zu diesen müssen wir die alte (oder untere) Kirche in Rossheim rechnen, einer Stadt südöstlich von Strassburg in einer anmuthigen Gegend, einem offnen, feld-, wiesen- und rebeureichen Thale. Geschichtliche Nachrichten über die Kirche haben wir gar nicht. Nur eine Geschichte.
Bulle des Papstes Leo IX. vom Jahr 1051, welche die Schenkung dieser Kirche an das Kloster 1051.
Hessen bei Saarburg bestätigt, gibt einen Anhaltpunkt für das Alter derselben, aber natürlich nicht des Gebäudes. Ausserdem wissen wir von einem grossen Brande der Stadt im J. 1232 1232.
und einem spätern von 1385. Und so sind wir denn auf die Bauformen als die einzigen 1385.
Hülfsmittel zur Bestimmung der Geschichte dieses Baudenkmals angewiesen.

Betrachten wir die Kirche von aussen (Taf. 1), so wird uns sogleich die grosse Aehn- Aeusseres
lichkeit mit niederrheinischen Bauten, vor allen mit der Abteikirche von Laach (Denkmale II.) auffallen, wenngleich diese viel reicher ausgestattet erscheint, namentlich durch die Sechszahl von Thürmen.

Die Kirche von Rossheim ist ein Beispiel reinen romanischen Styls, wobei nur der obere Aufsatz des Thurmes einer spätern Restauration angehört. Ihr liegt die Form des lateinischen Kreuzes zu Grunde, mit ausladendem Querschiff und verlängertem Chor. Sie hat ein weit über die Seitenschiffe emporragendes Mittelschiff, einen Thurm über der Kreuzung (sonst keinen) und drei Chornischen (Absiden) an der Ostseite. Die Fenster, die sehr spärlich und ohne Rücksicht auf die innere Eintheilung angebracht sind, haben den Rundbogenschluss, ohne alle Gliederung der Laibung und ohne Einfassung. Was der Kirche Schmuck verleiht, sind hohe Mauerblenden am untern Stockwerk vom Chor und Querschiff, an den obern Stockwerken und an den Seitenschiffen ringsumlaufende Bogenfriese, die mit Lessinen in Verbindung stehen, durch welche die Mauerfläche in verschiedene Felder getheilt und damit

* Vgl. Golbéry, Antiquités de l'Alsace, Mülhouse 1828.

belebt wird. Eigenthümlich ist der Portal-Ueberbau, der nicht in der Umfassungsmauer beschlossen, sondern vortretend angebaut ist, dennoch aber nicht durch Säulen, sondern allein durch Consolen getragen wird.

Der Thurm ist achteckig und ragt mit zwei Stockwerken über das Dach der Kirche empor, von denen das obere spitzbogige Fenster hat.

Inneres. Treten wir nun in das Innere, so werden wir uns sagen müssen, dass die äussere Architektur auf diesen Eindruck uns nicht vorbereitet hat. Nach dem Vorbild von Laach dürfte man leichte, auf schlanken Pfeilern ruhende Bogen erwarten, nicht diese schwere, gedrückte, massenhafte Architektur.

Die Kirche ist eine dreischiffige Basilica, mit erhöhtem Mittelschiff. Die verschiedenen Basilikenformen kommen im Elsass, wie im übrigen Deutschland ohne Ausschluss vor. Die zerstörte Kirche von Alspach zeigt in ihren Trümmern eine reine Pfeilerbasilica mit gegliederten Pfeilern, die S. Georgs-Kirche von Hagenau dagegen eine der vollkommensten Säulenbasiliken, die es gibt; in den Kirchen von Surburg und Lutenbach wechseln Säulen und Pfeiler als die Träger der Mittelschiffwand und der Gewölbe in der Art ab, dass immer eine Säule zwischen zwei sehr starken Pfeilern steht. Dasselbe ist auch in der Kirche von Rossheim der Fall. Die Säulen, die hier mit den Pfeilern abwechseln, sind nicht nur sehr schwerfällig, sondern auch in ihren Theilen ohne Verhältniss, da Basis und Capitäl entweder eine noch stärkere, oder eine höhere Säule verlangen. Die Basis hat die rein attische Form mit den Eckblättern, die aber die Ecken nicht decken. Die Capitälform, die ähnlich auch im benachbarten Maursmünster vorkommt, ist eine weitere Ausbildung des Würfelcapitäls, wie es noch in aller Einfachheit in der Säulenbasilica von Hagenau angewendet ist. Uns dürften diese Capitäle an diejenigen der Kirche von Altenstadt in Bayern (Denkmale II. p. 7) erinnern, nur dass in Rossheim, an der Säule links auf unsrer Tafel, neben dem concaven Uebergang aus dem Würfel in die Säulenrundung auch der convexe versucht ist. Einfachere, wenn auch nicht ganz einfache Würfelcapitäle sind in den Seitenschiffen und in der Vorhalle angewendet. Das Bedürfniss nach Verzierung, das bei den Säulen zu Tage tritt, schweigt bei den Pfeilern gänzlich, die auf einfache Basen von Wulst und Hohlkehle und eben so einfache Kämpfergesimse beschränkt sind.

Die Gewölbträger an den Pfeilern stimmen so ganz in der Form mit diesen überein, dass wir sie, und somit die Gewölbe für gleichzeitig mit ihnen halten können.

So sehr nun die Massenhaftigkeit der Mauern, Pfeiler und Säulen auf ein hohes Alter der Kirche zu deuten scheinen, so dass man an die Zeit der Schenkung (1051) denken möchte, so widersprechen dem doch die architektonischen Formen im Einzelnen, die mit der Gesammtanlage und der äussern Gestaltung dem deutschen Baustyl aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entsprechen.

DER DOM IN WÜRZBURG.

Hierzu vier Bildtafeln.

Die Apostel des Frankenlandes, Kilian, Colonat und Totnan waren als Märtyrer gefallen. Geschichte.
Als aber im achten Jahrhundert in Würzburg ein Bisthum errichtet wurde,
sammelte der erste Bischof Burcardus ihre Gebeine und setzte sie in der 746 von ihm aus 746.
Holz erbauten Kirche, „domus Salvatoris" in einem steinernen Sarkophage bei. Schon 854 854.
wurde diess Gebäude vom Blitz getroffen und in Asche gelegt. Einen Neubau begann Bischof Arno 862, der im Jahre 891 zu Ehren des heil. Kilian und seiner beiden Gehülfen 862. 891.
Colonat und Totnan mit grosser Feierlichkeit eingeweiht und fortan der Kilians-Dom genannt wurde. Das anstossende Kloster war von Benedictinern eingenommen, die bereits durch Burcardus eingeführt worden waren.

Auch dieser Bau ward bereits im Jahre 922 ein Raub der Flammen und obwohl 922.
die Bischöfe Dietho und Burcardus II. verschiedene Versuche der Herstellung desselben gemacht, so war doch seine Baufälligkeit ausser Zweifel. Dessenungeachtet überliess man
ihn seinem Schicksal, bis 1043 Bischof Bruno wenigstens den Chor nebst der Krypta von 1043
Grund aus erneuerte. Unter seinem Nachfolger Embrico und durch den Baumeister Enzelin erfuhr der Dombau nach 1133 wesentliche Reparaturen, die einen so grossen Umfang 1133.
gewannen, dass der nachfolgende Bischof Gottfried I. es für angemessen hielt, die Kirche
von neuem einzuweihen, was er am Osterfeste 1189 that. 1189.

Bereits aber 1225 mussten Krypta und Chor erneuert werden; und bald zeigte 1225.
sich dasselbe Bedürfniss am ganzen Dombau.*) Es ist wohl der Beachtung werth, auf welchem Wege in jenen Zeiten die Mittel zu grossen Kirchenbauten herbeigeschafft wurden. Es war durchaus gleichgültig, in welchem Theile des Reichs der beabsichtigte Kirchenbau stattfand: in der Regel wurde ganz Deutschland zur Beisteuer herangezogen, und zwar — auf dem Kirchenwege! Bischof Hermann verkündete in seinem Bisthum allen zum Dombau Beisteuernden Ablass; und auf sein Ansuchen thaten das Gleiche in ihren Sprengeln der Erzbischof Sigfried zu Mainz, die Bischöfe zu Mersebürg, Hildesheim, Naumburg, Worms, Speier, Halberstadt und Bamberg; auch die Päpste Innocenz IV. und Urban IV. fertigten für denselben Zweck Ablassbriefe aus.

1331—1424 wurde der Kreuzgang gebaut. 1332 erhöhte man die Mauern des 1331—1424 1332.
Langhauses, gab ihnen höhere Fenster und diesen Glasmalereien; dem nördlichen Seitenschiff aber Strebepfeiler.

*) Dr. Himmelstein, der St. Kilians-Dom in Würzburg. 1850. p. 8.

1418. 1418 erhielten die westlichen Thürme eine steinerne Galerie um die Dachpyramiden. 1500. 1606—7. Im Jahre 1500 wurden die Nebenschiffe, erst 1606 - 1607 Langhaus und Querschiff gewölbt.

1631. Im dreissigjährigen Kriege wurde der Dom, nach dem Einzug der Schweden 1631 1633. geschlossen; sodann am 4. Juli 1633 wieder geöffnet für protestantischen wie für katholischen Gottesdienst; endlich aber im September d. J., nachdem Würzburg in den Händen des Herzogs von Weimar war, ausschliesslich den Protestanten angewiesen. Am 14. October 1634. 1634 zogen die Kaiserlichen in Würzburg und mit ihnen am 29. Oct. das katholische Domcapitel wieder in den S. Kilians-Dom ein. Inzwischen schützte der wiedergekehrte Katholicismus den Dom nicht vor einer schlimmern Gewalt, als die der Herzog von Weimar ihm 1701. angethan: 1701 wurden seine Wölbungen, Bogen, Pfeiler und Wände durch den italienischen Baumeister Joh. Peter Magno aus Mailand mit jenen widerwärtigen Stuccaturen überzogen, die bis auf den heutigen Tag den alten, hochehrwürdigen Bau um seinen einfach ernsten, erhabenen Eindruck gebracht haben, so dass man nur mit Mühe die Spuren der ursprünglichen Construction auffindet.

Beschreibung. Der Dom ist eine dreischiffige Basilica mit vertieftem Chor und weit ausladendem Inneres. Kreuzschiff. Seine ganze Länge beträgt 358 F. im Lichten, die Breite des Langhauses 105 F. und ist jedes Seitenschiff halb so breit als das Mittelschiff. Das Kreuzschiff ist 198 F. lang, 47½ F. breit und liegt um 5 Stufen höher, als das Langhaus. Der Chor liegt um 4 Stufen höher als das Kreuzschiff, und die Chornische noch um eine Stufe höher. Seine Länge beträgt 108, seine Breite 44 F. Er hat 10 Fenster und ist 75½ F. hoch.

Zweimal elf Pfeiler theilen das Langhaus in seine drei Schiffe; 41 Fenster in denselben geben ihm Licht. Ausser der grossen Absis am Chorschluss hat der Dom noch zwei kleinere Absiden an der Ostseite des nördlichen und des südlichen Kreuzschiffs. Zwischen diesen Nebenabsiden und dem Chor erheben sich zwei Glockenthürme (Grundriss, Taf. I. h h'). Zwei andere, grössere Thürme stehen an der Westseite (i i') und haben zwischen sich die Eingangshalle k. Im Mittelschiff steht der Taufstein m und die Kanzel n. Die Altäre, die man im Grundriss angegeben findet, gehören in die Restauration des 18. Jahrhunderts. Aus derselben Zeit stammt die Sacristei (d) und die Ornatkammer (e).

Die ursprünglich von Bischof Bruno 1045 erbaute, dann von Bischof Gottfried (oder Hermann) von Grund aus erneuerte Krypta war die Begräbnissstätte des nachmals heilig gesprochenen Bischof Bruno geworden, der seinen Tod auf einer Donaufahrt im Dienst Kaiser Heinrichs III. gefunden. Er war mit andern deutschen Fürsten dem Kaiser auf einem Zuge nach Ungarn gefolgt, der dort den König Peter in sein angefochtnes Recht einsetzen wollte. Da geschah es, dass auf dem Schlosse Rosenberg bei Ips an der Grenze von Oberungarn plötzlich der Boden des Zimmers einstürzte, in welchem der Kaiser mit den Fürsten sich befand. Der Kaiser rettete sich durch einen raschen Sprung nach dem Fenster, an welches er sich festklammerte; die andern Herren stürzten in die Tiefe; der Bischof erlitt so schwere Verletzungen, dass er nach wenigen Tagen starb. Sein Leichnam wurde nach

Würzburg geschafft und in der von ihm erbauten Domkrypta beigesetzt. Hier haben die Gebeine des verehrten Kirchenfürsten Jahrhunderte lang geruht und Wunder gewirkt an den Gläubigen, bis 1749, wo der Chor zur Bequemlichkeit der Domherren niedriger gelegt, die Gewölbe der Krypta somit abgebrochen und auch niedriger geschlagen werden mussten, der Sarkophag des heil. Bruno in die Kirche versetzt, die Krypta aber zum Magazin gemacht wurde. Die sehr niedrigen Gewölbe werden von kurzen, dicken, formlosen Pfeilern getragen.

Der Kreuzgang (q) ist an das südliche Nebenschiff angebaut. Begonnen 1331 unter Bischof Wolfram wurde er erst nach 90jähriger Unterbrechung fortgesetzt und 1424 — „dass das End dem Anfang gleich" — vom Baumeister Wolframm zu Ende gebracht. Er ist im Rechteck gebaut von 188 zu 124 F., ist 13½ F. breit und 18 F. hoch. Die nach dem innern Garteuraum sich öffnenden Arcaden sind im Spitzbogenstyl aufgeführt und zwar sind die Arcaden in je vier kleinere Bogen getheilt, über denen an der Nordseite ein Masswerk mit Drei- und Vierpässen den Raum ausfüllt. Die spätern Arcaden der West- und Südseite haben ganz gleichhohe Zwischenbogen (während an der Nordseite immer die zwei mittlern höher sind, als die Nebenbogen), und die Vierpässe sind so lang gestreckt, dass sie kaum noch unter diesem Namen gehen. Der Anbau (r) an der Westseite ist die alte Domschule. Kreuzgang.

An der Ostseite des Kreuzganges liegt die Begräbnisscapelle (o). Dieser Anbau, in den man auch aus dem südlichen Kreuzschiff hinabsteigen kann, wurde 1491 aufgeführt und im J. 1680—1690 restauriert. Die Begräbnisscapelle ist hauptsächlich eine Stiftung des 1467 verstorbenen Domherrn Ulrich Voyt v. Rieneck und macht einen überraschend erfreulichen architektonischen Eindruck. Sie ist 118 F. 9 Zoll lang, 37 F. hoch. 7 schlanke Säulen tragen die stark gerippten Kreuzgewölbe in der Weise, dass die Capelle durch sie in 2 Schiffe getheilt wird. Vier Reihen Grabsteine decken den Boden; doch sind die Inschriften grossentheils unleserlich geworden. Von der Begrabnisscapelle gehen spitzbogige Fenster nach dem Domplatz, zwei nach Süden (durch eine Holzhalle verdeckt), zwei nach dem Kreuzgang. Da die Widerlager der Gewölbe ins Innere gezogen sind, so werden dadurch sieben kleine Seitencapellen gegründet, für ebenso viele Altäre die — ehedem mit Bildnereien von Riemenschneiders Hand ausgestattet — längst in Verfall gekommen. Eine grosse Anzahl Grabsteine nimmt die Wände ein. Ueber der Begräbnisscapelle ist (oder war) das Archiv, zu welchem man durch das Stiegenhaus o im Klostergarten aufsteigt. Begräbniss-capelle.

Im Winkel zwischen dem nördlichen Kreuz- und Seitenschiff steht die Dompfarrsacristei mit der Wohnung des ältesten Stiftskirchners (g) und daneben am Nordende des Kreuzschiffs die gräflich v. Schönbornsche Grabcapelle (f) 1721 gegründet von Joh. Ph. Franz v. Schönborn und vollendet von Friedrich v. Schönborn 1736 und am 1. Juli d. J. zu Ehren des auferstandenen Heilandes, der schmerzhaften Mutter Jesu, der hh. Crispin, Crispinian und Maria Magdalena eingeweiht. Schönborn-capelle.

So entartet, so willkürlich, glanzsüchtig und üppig die barokke Bauweise ist, so kann man doch über ihren ästhetischen Werth verschiedener Meinung sein und man muss am Ende

jeder Zeit das Recht zugestehen, in der ihr angemessenen Art sich kund zu geben. Wissen wir doch nicht, — kann man sogar hinzufügen — wie eine folgende Zeit über unsern Geschmack urtheilen wird! Dennoch gibt es ein Gesetz, das nicht verletzt werden sollte, und das auch (meines Wissens) unsre Zeit im Allgemeinen streng geachtet hat: das Gesetz, ein jedes Werk in seiner Weise gelten zu lassen. Wo es in unsrer Zeit gegolten hat, ältre Bauwerke zu restaurieren, hat man sich möglichst genau an den ursprünglichen Styl derselben gehalten, es mochte nun nur eine Thurmspitze, oder ein Portal, oder ein Fenster hinzuzufügen, das Innere zu decorieren, oder einen ganzen Bautheil auszubauen gelten. Welche tiefeindringende, langjährige Studien hat Zwirner gemacht am Cölner Dom, um nicht abzuirren von dem Geist seiner Erbauer! Welche Mühe hat Hübsch aufgewandt, dem Dom zu Speier eine stylverwandte Façade zu geben! Voit, die Thürme des Regensburger zu vollenden! Und so handelt man fast durchgängig im Grossen wie im Kleinen und wenn es heute darauf ankäme, ein Renaissance-Schloss, einen Roccocopalast, eine barokke Kirche herzustellen — welcher lebende Architekt würde dafür die jetzt beliebten gothischen, romanischen oder antiken Bauformen wählen? Wie ganz anders die Zeit des Roccoco und Barocco! In der Meinung, den möglichst vollendeten, bezauberndsten, unvergleichlichsten Geschmack zu besitzen, achteten die Architekten jener Zeit nicht allein keinen andern, sondern es auch für ihre Pflicht, die Werke der „Barbarei früherer Zeiten" entweder zu zerstören, oder doch so nach ihrem Kunstsinn einzukleiden, dass nicht viel mehr von ihr zu sehen wäre.

Dieser eiteln und herrschsüchtigen Geschmacksrichtung haben wir es zuzuschreiben, dass aus dem Würzburger Dom die alten Altäre nebst dem schönen Sacramenthäuschen von Riemenschneider vom J. 1494 und manches alte Grabmal entfernt und zertrümmert worden; dass die Wölbungen und Arcaden, Wände und Pfeiler mit wuchernden Stuccaturen überzogen sind, die den erhabenen Eindruck der einfach grossen romanischen Architektur gänzlich verwischt haben. Und derselben übermüthigen Geschmacklosigkeit ist es gelungen, an das ehrwürdige Baudenkmal des 13. Jahrhunderts jene Schönborn-Capelle anzuschweissen, die mit dem Pomp ihrer weit ausladenden Profile, ihrer kolossalen Ornamente, mit den gewaltigen Pfeilern, der mächtigen Kuppel, den concaven und convexen Ausschweifungen den Dombau nahebei erdrückt. Diese Capelle ist von Balthasar Neumann erbaut, demselben Architekten, der auch dem Speierer Dom einst ein Kleid nach dem herrschenden Geschmack angethan, das ihm König Ludwig von Bayern glücklich wieder ausgezogen.

An die Erlaubniss zur Erbauung dieser Capelle hatte das Domcapitel u. a. die Bedingungen geknüpft, dass Graf Schönborn den Leichenhof mit einer geraden Mauer abschliessen und einen neuen Oelberg errichten lassen sollte. Dieser neue Oelberg steht in Nordwesten in einiger Entfernung vom Dom unter einer von 4 Säulen getragenen Kuppel. (S. Taf. 1.)

Das Innere des Würzburger Domes ist durch die Stuccaturen Magno's zur Unkenntlichkeit entstellt und hat bei dem ungemessenen Reichthum derselben und der Macht ihres anderthalbhundertjährigen scheinbaren Rechtsbestandes auf eine gründliche Wiederherstellung

nicht zu rechnen. Unter diesen Umständen gewinnt ein Gemälde, das **Bischof Julius**, der bereits mit einer Umwandlung des Doms umgieng, im J. 1606 hat anfertigen lassen und das gegenwärtig in der Bibliothek der Universität aufbewahrt wird, — so unvollkommen es ist — einige Bedeutung. Der historische Verein für Unterfranken besitzt eine Zeichnung danach, die mir von dem geehrten Vorstand desselben, Hrn. Prof. Dr. Contzen, gütigst mitgetheilt worden und die ich bei Herstellung der Taf. 4 benutzt habe. Ungeachtet der Eindruck durch die vielen Altäre im späten Renaissance-Geschmack bereits sehr beeinträchtigt ist, so erkennt man dennoch den grossen Charakter der einfachen Pfeiler-Basilica, mit den hohen rundbogigen Arcaden; an den Pfeilern selbst noch die Reste der Rundstäbe, die einer offenbar anderen älteren Profilierung der Pfeiler und Bogen angehören; sodann an den Pfeilern die bischöflichen Grabdenkmäler, die auch jetzt noch an dieser Stelle stehen; in der Tiefe die halbkreisrunde Absis mit ihrer Halbkuppel und davor die Kreuzgewölbe des Chors, alles noch in alter, schlichter Einfachheit, mit dem kolossalen an der Decke befestigten hölzernen Crucifix von Tilman Riemenschneider, und der Marmorstatue des Heilandes von demselben Meister. Das Langhaus hatte noch keine Gewölbe.

Fünfzehn Altäre waren ursprünglich im Langhaus und — da sie aus verschiedenen Zeiten und Stiftungen stammten — von verschiedener Form und Grösse. Zur Herstellung der Einförmigkeit (die man mit Uebereinstimmung verwechselte) vereinigten sich 1793 die Capitelsherren dahin, sämmtliche Altäre zu entfernen und an auswärtige Kirchen zu verschenken; dafür aber neue nach moderner Form und in gleicher Grösse auf ihre Kosten herstellen zu lassen.

Wie der Mainzer Dom so ist auch der Würzburger ausgezeichnet durch die **Grabdenkmale** seiner Bischöfe und andrer Würdenträger. Wir wollen hier nur einige der beachtenswerthesten anführen. Im **nördlichen Seitenschiff**: Fürstbischof Gottfried II. Graf von Hohenlohe, gest. 1198. — Fürstbischof Otto II. von Wolfskel, gest. 1345. — Fürstbischof Albert von Hohenlohe, gest. 1372. Er hat, wie fast alle älteren Bischöfe, in der linken Hand den Bischofstab, in der rechten das Fürstenschwert, bei ihm zugleich ein Zeichen seines kriegerischen Sinnes. — Fürstbischof Johannes von Eglofstein, der Gründer der Würzburger Hochschule 1402, gest. 1411. — Fürstbischof Johann III. von Grumbach, ein sehr kriegerischer Herr, gest. 1466. — Fürstbischof Philipp Adolph von Ehrenberg, der Hexenverbrenner, gest. 1631; ein effectvolles Grabmal von schwarz und weissem Marmor, mit dem vor dem Crucifix knieenden Bischof, wie es scheint vom Welterlöser die Belohnung seines Glaubenseifers erbittend. Grabdenkmale

Im **südlichen Seitenschiff** stehen **zwei Säulen** vor einer kleinen Capelle, die offenbar früher eine andere Bestimmung gehabt haben. Der grelle Gegensatz zu ihrer jetzigen Umgebung hat zu der irrigen Meinung Veranlassung gegeben, dass sie aus einer grauen Vorzeit stammten. Es sind Säulenbündel, deren einzelne Rundstäbe in der Mitte (einmal oder zweimal) in Knoten geschlungen zu sein scheinen, mit attischer Basis und Eckdeckblättern, und Capitälen, davon das eine gothische Blattformen, das andere verschlungene

Wulste, als Fortsetzung der Rundstäbe hat. Den Formen nach gehören sie in das Ende des 12. oder in den Anfang des 13. Jahrhunderts und sind wahrscheinlich für das Hauptportal bestimmt gewesen. An den Deckplatten stehen die Worte: „Booz" und „Jachim", zur Erinnerung an die Säulen des Salomonischen Tempels, wo dieselben Worte angebracht waren, welche bedeuten, (Jachim:) Gott wird befestigen; (Booz:) in Ihm ist Stärke.

Unweit davon steht das Grabdenkmal des Fürstbischofs Julius Echter von Mespelbrunn, des berühmten Wohlthäters des Frankenlandes, des Gründers des Hospitals etc., gest. 1617. Es ist einfach und würdig gehalten und gut in weissem Marmor ausgeführt von M. Kern; — ferner des Fürstbischofs Melchior Zobel zu Gutenberg von Giebelstadt, im Bauernkrieg auf Veranstaltung Wilhelm v. Grumbachs ermordet 15. April 1558; — des Fürstbischofs Lorenz v. Bibra, gest. 1519 im Renaissance-Geschmack von Tilman Riemenschneider; — des Fürstbischofs Rudolph von Scherenberg, gest. 1495, gleichfalls von Riemenschneider; — des Fürstbischofs Johann II. von Brunn, gest. 1440; — des Fürstbischofs Gottfried IV. von Limburg, gest. 1455, gefertigt von Lienhart Stromeyr; — des Bischofs Friedrich Freiherr v. Gross zu Trockau, gest. 1840, von Halbig; — des Fürstbischofs Wolfram v. Grumbach, gest. 1333; — des Fürstbischofs Mangold v. Neuenburg, gest. 1303; — des Bischofs Gottfried v. Pistenberg, der den Sieg Friedrichs I. bei Iconium hat herbeiführen helfen, indem er das ganz muthlos gewordene Heer wieder aufrichtete und begeisterte, gest. in Antiochien 1190. Er hat statt des Schwerts die Bibel in der Hand, obschon er es wacker geführt im heiligen Krieg. Diess ist das älteste der bischöflichen Grabdenkmäler im Würzburger Dom.

Im Kreuzschiff: das Grabdenkmal des Fürstbischofs Gerhard Grafen von Schwarzburg, des Stifters der Maria-Capelle am Markt, gest. 1400; — der Sarkophag des Fürstbischofs Conrad I. von Ravensberg; er war auf zwei Kreuzzügen (mit Friedrich I. und Heinrich VI.) und wurde nach seiner Rückkehr von seinen Freunden ermordet, 3. Dec. 1202. —

Kanzel. Taufstein. Die Kanzel ist eine Arbeit des Bildhauers Michael Kern vom Jahr 1609, und hat im Jahr 1700 eine Renovation erfahren. Der Taufstein, der früher in der Mitte des Mittelschiffs stand, steht jetzt am westlichen freien Pfeiler links bei m. Er ist vom Jahr 1279 und wird in der Abtheilung „Bildnerei" näher besprochen.

Fenster. Die Fenster der Mittelschiffwand sind verhältnissmässig hoch, wie zur Zeit des Uebergangs fast überall. Aber sie sind im Halbkreis geschlossen und haben aussen eine aus einer Hohlkehle und zwei rechtwinklichten Gliedern gebildete Laibung, so dass sie ein belebtes Spiel von Licht und Schatten darbieten (s. Taf. 2.). Hier sieht man auch noch ein Stück Umfassungsmauer aus alter Zeit, unberührt und wohlbehalten. Zwischen den Fenstern steigen Lessinen auf, die, mit Capitälen gekrönt, sich mit einem sehr zierlichen Bogenfries verbinden, dessen Bogen auf kleinen fein profilierten Consolen aufsitzen.

Es ist nicht zu verkennen, dass auch die beiden Westthürme (Taf. 2.) der Zeit des Langhausbaues angehören. Die Lessinen sind hier fast zu Eckpfeilern verstärkt; doch verbinden auch sie sich leicht, nachdem sie ohne Ruhepunkt bis zur Höhe des Dachfirstes

vom Langhaus aufgestiegen, mit einem rundbogigen Bogenfries, über welchem ein einfaches Gesims den untern Theil der Thürme abschliesst. Die Grundlage der Thürme ist ein reines Viereck; und im Viereck steigen sie empor, auch oberhalb des Gesimses, zwei Stockwerke, die aber beträchtlich niedriger, im Uebrigen aber ganz auf dieselbe Weise construiert sind. Wodurch sie sich unterscheiden, das sind die Fenster. Während am Untertheil die Fenster nur als kleine Licht- und Luftlöcher gelten können, sehen wir am obern Theil ziemlich grosse gekoppelte Fenster, deren Rundbogen auf Zwergsäulen aufsitzen.

Die Galerien mit ihren Fialen, die hohen Dachpyramiden tragen die unverkennbaren Zeichen der Gothik und die obersten Spitzen die einer noch späteren Zeit.

Die Thürme, die sonst gewöhnlich in der Flucht der Seitenschiffe stehen, sind hier zur Hälfte ins Mittelschiff eingerückt und verengen auf diese Weise den Haupt-Eingang ausserordentlich, wie es kaum bei einem andern Dombau vorkommen dürfte.

Die Fenster der Seitenschiffe sind im schönsten Spitzbogenstyl ausgeführt, so dass angenommen werden muss, sie seien bei einer Restauration des Doms im 14. Jahrh. eingesetzt worden.

Wir treten nun noch vor die Ostseite des Domes, den verhältnissmässig am besten erhaltenen Theil des ehrwürdigen Baudenkmals (s. Taf. 3.). Ostseite.

Der Chorabschluss erscheint ungewöhnlich gross und hoch; was ihm aber sein eigenthümliches Gepräge gibt und in Uebereinstimmung mit den Westthürmen bringt — das ist sein durch keine Zwischenglieder oder Abtheilungen unterbrochenes Aufsteigen bis zum Gesims. Unten sieht man noch ein Fenster, das zur Krypta führt, mit der bei der Niedriglegung des Chors nothwendig gewordenen Halbvermauerung. Lessinen steigen vom Sockel empor und verbinden sich unter dem Gesims mit dem Bogenfries, der sich um das ganze Gebäude zieht. Mehre dieser Lessinen sind stellenweis abgehauen, wo sie der Einsetzung von Rundfenstern (am Chorabschluss) oder von hohen Rundbogenfenstern (am Querschiff) im Wege waren. Die Capitäle der Lessinen, sowie die Consolen des Bogenfrieses verdienen besondere Beachtung. Erstere sind wie Kissen geformt, die man in der Mitte zusammengeschnürt und an den Ecken mit leichten Voluten verziert hat; letztere haben zwei Platten über der concaven Schräge, und einen Rundstab darunter.

Sehr auffallend ist das Stück vortretender Mauer in der Mitte des Chorschlusses, das eine, auch im Grundriss verzeichnete, Nische anzeigt. In welcher Weise sie mit dem Bogenfries verbunden gewesen, ist nicht mehr sichtbar, da das obere Stück dieses Vorsprungs weggehauen ist. Das Wahrzeichen an der äussern Chormauer enthält die verschlungenen Buchstaben des Bischofs Bruno (Bruno Episc.), der im Jahr 1043 den Chor von Grund aus neu aufgebaut hat. Diess Wahrzeichen stammt aber nicht unmittelbar aus der Zeit Bruno's, sondern ist eine spätere Copie. Der Bau, wie er in seinen wesentlichen Theilen erhalten ist, wurde wahrscheinlich unter Bischof Gottfried, ums Jahr 1189 ausgeführt. Die hohen Fenster freilich mit ihren glatten Laibungen sind erst in neuer Zeit eingesetzt worden.

Es ist kaum einem Zweifel unterworfen, dass die beiden Chorthürme mit dem Chor zugleich aufgebaut worden. Sie stehen im innigsten architektonischen Zusammenhang damit

und haben auch im Styl nichts geradezu Widersprechendes. Namentlich stimmen die Gesimse und das Lessinen- und Bogenfries-System mit dem Chor. Nur eines konnte allerdings einen Zweifel erregen: dass diese Thürme, im Gegensatz sowohl zu den westlichen, als auch zu dem Chorabschluss, die ohne Unterbrechung aufsteigen, vielmehr in eine Anzahl Stockwerke getheilt sind. Sie sind von unten auf viereckig, gehen aber im vierten Stockwerk auf die Weise ins Achteck über, dass die vier Ecken mit je vier Bogen durchbrochen sind und eine Abkantung in sich haben, die über dem Gesims durch ein Pyramidalstück noch maskirt ist, dann aber im fünften und sechsten Stockwerk unverholen als Achteck zu Tage tritt. Durch einfache und doppelte Rundbogenfenster erhalten die Thürme ein leichtes luftiges Aussehn, das durch den Giebelkranz über dem Hauptgesims und durch die schlanken achtseitigen Dachpyramiden noch erhöht wird. Demnach könnten wohl die obern Theile einer etwas spätren Zeit, als der Chor, etwa dem Jahr 1200 angehören.

Dieser meiner Ansicht steht nun eine Stelle in Dr. Himmelsteins Beschreibung des Kilians-Domes entgegen, in der es p. 8 (nachdem er von der Herstellung von 1189 Bericht gegeben) heisst: „Aber schon unter Bischof Hermann I. (1225) musste der Chor mit der Gruft neu aufgebaut werden.“ Leider ist die Quelle nicht angegeben, aus der der Verfasser die Nachricht geschöpft, so dass ihre Prüfung erschwert ist. Was mich bestimmt, den Bau, wie er besteht (in seinen ältern Theilen) dem Bischof Gottfried zuzuschreiben, ist, dass der Kirchenfürst nach Vollendung desselben eine neue Einweihung zu Ostern 1189 für nöthig erachtet und angeordnet, was Hermann für seine Restaurationen nicht gethan; ja sogar dass er diese neue Einweihung mehrfach in Urkunden angeführt hat. Und wie sollte denn 36 Jahre nach einem solchen Umbau ohne Brandunglück ein neuer Aufbau nöthig geworden sein? Sodann ist nicht nur der Baustyl der Chorthürme, sondern vornehmlich des Chors und der sämmtlichen Umfassungsmauern alterthümlicher, als man um 1225 erwarten durfte. Würzburg selbst bietet einen sichern Anhaltpunkt in einem neben dem Dom gelegenen Gebäude: das ist das an der Nordseite gelegene sogenannte „Kilians-Grab“. Ueber dem Grabe des Heiligen hatte Bischof Heinrich I. im J. 1000 eine Kirche erbaut, welche Bischof Adalbero 1057 renoviert und mit einem Kloster unter dem Namen „St. Johannesstift zum Neuen Münster“ versehen hatte. Bischof Otto I. erbaute im J. 1220 das Querschiff und den Thurm ganz neu und restaurierte das Uebrige (dem 1711—1716 Graf Greifenklau eine kolossale Kuppel aufsetzte). Diesen Thurm des Bischof Otto vom J. 1220 zeigt unsre Bildtafel 2. Fig. 2. Meines Erachtens ist es nicht schwer, den grossen Unterschied im Styl der besprochenen Thürme zu erkennen. Der Thurm von 1220 hat alle Merkmale des Uebergangs, die aufsteigenden Treppen- und Bogenfriese, den Kleeblattbogen, den hochgestreckten Rundbogen; während an den Chorthürmen noch alle Formen den spätromanischen Charakter tragen. So möchte denn wohl, bis urkundliche Belege vorgelegt werden, Bischof Gottfried als der Erbauer des Domes anzusehen sein, dessen Werk allerdings möglicher Weise erst unter den Bischöfen Otto und Hermann seinen Abschluss gefunden hat.

DER DOM ZU REGENSBURG

IN SEINER VOLLENDUNG.

Hierzu eine Bildtafel.

Dem Regensburger Dom ist im dritten Bande der „Denkmale" eine ausführliche Abhandlung mit 6 Bildtafeln gewidmet. Seitdem ist der Ausbau des Domes beschlossen und die Ausführung der dafür gemachten Pläne begonnen worden. Die Erhaltung und — wo sie nöthig — Vollendung unsrer grossen und herrlichen Baudenkmale gehört zu den künstlerischen Aufgaben, welche die Gegenwart am ehrenvollsten löst, mit grösstem Ernst, mit Treue und Eifer eindringend in die Anschauungsweise und Formengebung, die ihre Urheber geleitet. So haben wir die Arbeiten der Wiederherstellung des Domes von Cöln mit Aufmerksamkeit und freudiger Theilnahme verfolgt (Denkmale Bd. VII) und uns nicht abhalten lassen, auch die Thürme, die noch im Ausbau begriffen sind, in unsre Darstellung aufzunehmen; so haben wir der Vollendung des Speirer Domes eine Abhandlung gewidmet (Band IV), auch nach der Geschichte und Beschreibung dieses Denkmals (im I. Bande), da der Ausbau in eine spätere Zeit fiel. Derselbe Fall wiederholt sich beim Regensburger Dom, an dessen Vollendung gegenwärtig mit Eifer gearbeitet wird, während zur Zeit des III. Bandes der „Denkmale" davon noch keine Rede war.

Durch die Güte des ursprünglich mit dem Ausbau beauftragten Architekten des H. Oberbaurathes v. Voit in München*) in Stand gesetzt, seine gründlichen historischen und architektonischen Untersuchungen über den Regensburger Dom mitzutheilen, habe ich mich nicht gescheut, einzelne Angaben der Abhandlung im III. Bande zu wiederholen, um den Zusammenhang der v. Voitschen Darstellung nicht zu stören; nur was in seinem Bericht vorzugsweis für die oberste Baubehörde berechnet gewesen zu sein scheint, konnte hier wegfallen. Unsre Bildtafel aber ist nach einer Photographie gemacht, der ein Modell zu Grunde liegt, das nach der Angabe und unter der Aufsicht des H. Oberbaurath v. Voit ausgeführt worden. Wir lassen nun die Abhandlung des geehrten Architekten folgen.

*) Dem H. Oberbaurath v. Voit war die Oberleitung des Baues übertragen; er ist auf sein Ansuchen, weil ihm die Zeit dazu fehlt, derselben enthoben worden. Dombaumeister ist der Baubeamte Denzinger.

Mittheilungen

über die Geschichte und den Ausbau des Regensburger Domes

von

Oberbaurath A. v. Voit.

Einleitung.

Der Dom zu Regensburg ist in verschiedenen Zeit-Perioden und zwar mehremal mit langen Unterbrechungen erbaut worden, wie dargethan werden kann:

1. durch die Geschichte,
2. durch die Bauformen, in ästhetischer, sowie
3. durch die Constructionen in technischer Beziehung,
4. durch die Verschiedenartigkeit der Materialien, welche an dem Bauwerke zur Anwendung gekommen sind.
5. durch die Steinmetzzeichen, und
6. durch die an vielen Stellen in den Stein eingehauenen Jahrzahlen.

Sowohl die Erbauung des Gotteshauses in verschiedenen Zeitperioden, als auch die Anwendung verschiedenartiger Materialien hiezu, haben einen entschiedenen Einfluss auf den gegenwärtigen Bestand des Domes geübt, ferner aber auch der Umstand hiezu beigetragen, dass auf dem Bauplatze seit der Benutzung desselben durch die Römer, dann durch unsre Vorfahren bis zu dem Jahre 1365, in welchem die darauf gestandene Johanniskirche abgebrochen wurde, und ein grosser Theil des Domes schon aufgeführt war, mancherlei Bauwerke vernichtet und zerstört wurden. Alle diese Verhältnisse sind bei der gegenwärtigen Frage bezüglich der Restauration dieser Kathedrale, oder zunächst des Ausbaues der beiden Thürme derselben in Betracht zu ziehen; vorerst also Untersuchungen anzustellen, *in welcher Zeit jeder Theil des Baues aufgeführt wurde, und in welcher Reihenfolge die verschiedenen Theile nach einander erbaut worden sind*, wobei die Geschichte vorzugsweise die besten Aufschlüsse geben wird. —

Geschichte des Dombaues

Kurz vor dem Tode des Bischofs Albert brannte die an der Stelle des heutigen Domes gestandene Kathedrale im Jahr 1250 gänzlich ab, und Bischof *Leo der Tundorfer*, Alberts Nachfolger, fasste den kühnen Entschluss einen Neubau zu führen, der alle andern Kathedralen an Grösse und Macht überbieten sollte.

Der thatbegeisterte Mann, aus einem der ersten Geschlechter Regensburgs stammend, wusste die damals sehr wohlhabende Bürgergemeinde für sein grossartiges Unternehmen so sehr zu entflammen, dass sie dafür Geist und Vermögen im gesteigerten Mässe darboten, wodurch der rasche Fortschritt des Dombaues in der Regierungs-Periode des Bischofs Leo erklärlich wird.

Im Jahr 1275 am St. Georgstage den 23. April wurde mit dem Fundament-Bau 1275.
desselben begonnen und schon am St. Paulustage des nächsten Jahres ein Chor vollendet, und zu Ehren der h. Dreifaltigkeit, der h. Jungfrau Maria, und des Apostels St. Petrus eingeweiht.

Da wohl nicht anzunehmen ist, dass in dieser kurzen Zeit der Hauptchor der Kirche hergestellt wurde, so wird man um so mehr auf die Idee geführt, der damals eingeweihte und dem Gottesdienste übergebene Theil der Kirche sei der Chor des südlichen Seitenschiffes gewesen, weil dieser Theil viel ältere Formen trägt, als die Chöre des Mittel- und nördlichen Seitenschiffes, weil zu jener Zeit noch die wichtigen Vertragsacte im Capitelhause oder im alten Dom geschlossen wurden, was sonst allezeit am Hauptaltare der Kathedrale geschah, und weil nach einer Urkunde der Ausbau des Hauptchores erst nach dem Tode des Bischofs Leo durch die Gebrüder Zande von Regensburg erfolgte.

Der erste Baumeister des Doms wird in den schriftlichen Ueberlieferungen nur der
Meister Ludwig genannt. Seinen Geschlechtsnamen kennt man nicht; doch ist aus meh-
ren Nachrichten zu entnehmen, dass er ein Regensburger war, den Plan zur Kirche ent-
warf, und den Bau bis zum Jahre 1306, in welchem er starb, führte. — 1306

Ausser ihm waren noch acht Baumeister am Dom bethätiget, welche daran von 1275 1275—1493
bis 1493, daher 218 Jahre bauten. —

Die übrigen Baumeister waren:

2. Albrecht,
3. Heinrich der Zehentner,
4. Leibhard der Mynaer,
5. Heinrich der Dennstetter,
6. Andreas Egl.
7. Conrad Roritzer,
8. Mathias Roritzer,
9. Wolfgang Roritzer.

Diese Baumeister arbeiteten an dem Dome unter den Regierungen von 15 Bischöfen, welche in den nachbenannten Zeitperioden in Regensburg residirten:

1. Leo der Tundorfer. 1273.
2. Heinrich Graf von Rottenek. 1277.
3. Graf Conrad von Luxburg. 1296.
4. Niklaus Edler von Stachowitz aus Böhmen. 1313.
5. Heinrich von Stein und
6. Friedrich Burggraf von Nürnberg. 1340.
7. Conrad von Haimberg. 1365.
8. Graf Theodorich von Abensberg. 1381.
9. Johann der Moosburger. 1383.
10. Albert der Staufer auf Ehrnfels. 1409.

11. Johann von Streitberg. 1411.
12. Conrad von Soest aus Westphalen. 1428.
13. Rupert I. Pfalzgraf bei Rhein und Herzog von Baiern. 1457.
14. Heinrich von Alsberg. 1465.
15. Rupert II. Herzog und Pfalzgraf bei Rhein. 1492.

Wenn der Dombaumeister Ludwig den Theil des Gotteshauses erbaute, an welchem die entschieden ältesten, von der architektonischen Anlage der übrigen Gebäudetheile sehr verschiedenen Formen sich darstellen, so haben die Baumeister Albrecht und Heinrich den Ausbau der Chöre des Mittel- und nördlichen Seitenschiffes sowie das Querschiff hergestellt, an welchen eine eigenthümliche conforme Architektur sich zu erkennen giebt, und die aus constructiven Rücksichten mit einander aufgeführt und vollendet werden mussten.

Dem Fortbau der Kirche vom Querschiffe gegen Westen standen bedeutende Hindernisse im Wege; denn an dieser Stelle haben nicht nur die Kirchen des St. Johannis-Stiftes und andere Capellen, sondern auch der Canonikalhof und ein Privathaus gestanden, deren Beseitigung mit vielen Schwierigkeiten verknüpft war, und selbst zu Processen zwischen der Domfabrik und dem Stadtmagistrate führte. Die Beseitigung der Anstände bezüglich des Abbruches dieser Gebäude veranlasste die Unterbrechung des Dombaues bis zur Regierung des
1313. Bischofs Nikolaus, demnach beiläufig 17 Jahre. — Erst zu jener Zeit, 1313, konnte die Kirche gegen Westen fortgesetzt, und der Theil des Gebäudes, welcher in den Chroniken der Neubau genannt wird, nehmlich das Langschiff, in Angriff genommen werden.

In diese Zeitperiode wird die Erbauung des südlichen Seitenschiffes und des südlichen Thurmes bis zu dem dritten Stockwerke zu setzen sein. Weiter aber wurde allem Anscheine nach das Langhaus in dieser Bauperiode nicht hergestellt, da dieselbe zu kurz war, um auch noch das Mittelschiff zu vollenden, und da ferner die architektonischen Formen und Constructionen jenes Gebäudetheiles zu sehr verschieden von der Bauweise dieses und des nördlichen Seitenschiffes sich zeigen. Nach dem Tode des Bischofs Nikolaus geschah bis zum Jahre 1383 von den vier vor Johann dem Moosburger regierenden Bischöfen abermals sehr wenig
1366. für den Dombau. Indess errichtete Conrad von Haimberg 1365 mit den für den Dombau vorhandenen Mitteln den Münster St. Johann, wozu Bischof Johann der Moosburger den Thurm aufführen und die unter Bischof Heinrich Graf von Hotteneck für den Dom gegossenen Glocken darin aufhängen liess. Wenn Bischof Johann selbst für den Dombau nichts that, so liessen doch die Bürger Gamered der Sarchinger das Hauptportal, und der Stadtkämmerer Stephan der Notangst das erste Stockwerk des nördlichen Thurmes bis zur ersten Gallerie aus eigenen Mitteln vom Baumeister Leibhart Mynaer aufführen.

Unter der Regierung zweier Nachfolger des Bischofs Johann kam der Dombau aber-
1428 mals in's Stocken, und erst unter Conrad von Soest aus Westphalen, welcher 1428 den Bischofsstuhl bestieg, erhöhte der Baumeister Andreas Egl den nördlichen Thurm um ein Stockwerk, in welchem sodann die bisher im Thurm der St. Johanniskirche befindlichen Glocken aufgehangen wurden. In diese Zeit fällt auch wahrscheinlich die Erbauung und Ein-

wölbung des Mittel- und nördlichen Seitenschiffes bis zur Mitte der Langseite, so weit nehmlich die von hier bis zum Thurme noch stehenden alten Bauwerke und die Einrüstung des nördlichen Thurmes es gestatteten.

Von neuem geschah für den Dom wiederum wenig, bis 1482 unter Heinrich Abens- 1482.
berg Meister Conrad Roritzer die Frontmauer von der ersten Gallerie bis zum Giebel,
und, wie man glaubt, auch diesen mit dem Thürmchen errichtete und 1486 vollendete. 1486.

Dieser letzteren Ansicht stehen triftige Gründe, welche weiter unten entwickelt werden, entgegen, indem es wahrscheinlicher ist, dass der Giebel mit dem Thürmchen viel später als die dritten Stockwerke der beiden Thürme errichtet wurde. Nach der Herstellung des
dritten Stockwerkes des nördlichen Thurmes wurden im Jahr 1493, während der Regierung 1493.
Ruperts II. Herzogs und Pfalzgrafen bei Rhein die Glocken von dem zweiten in das dritte Stockwerk gehoben, wahrscheinlich auch erst das dritte Stockwerk erbaut, und wie die in
Stein eingegrabene Jahreszahl 1464 zu erkennen giebt das letzte Gewölbe des nördlichen 1464.
Seitenschiffes zunächst dem Thurme eingestellt.

Nach diesen Bauarbeiten stand der Dom soweit vollendet, wie er heute nach beinahe 400 Jahren noch steht.

Noch fehlen die obersten Stockwerke, sowie die Dachungen der Thürme, noch sind die Giebel des Querschiffes unvollendet, und über dem Raum, wo Lang- und Querschiff sich durchkreuzen, ragt noch kein Kuppelbau der ursprünglichen Anlage entsprechend über den First der Dachung.

Entschieden älterer Bauart und abweichend von den übrigen Theilen des Gebäudes Bauperioden.
im Innern und Aeussern der Kirche sind die Pfeiler und Fensterprofile sowie die Capitäle Erste Bauperiode.
in dem Chor des südlichen Seitenschiffes und an der südlichen Umfassungsmauer bis zum zweiten Pfeiler westlich vom Querschiffe, wo auch über den Fensterbogen-Anfängen eine spätere Anmauerung sich durch die Farbe des Steins zu erkennen gibt.

Dieser Chor dürfte daher jener sein, welcher vom Bischof Leo im Jahr 1275 schon im zweiten Jahre des Baubeginnes eingeweiht wurde.

Gleichzeitig mit demselben sind wohl auch die südliche Längenmauer des Hauptchores bis über die Wölbung des südlichen Seitenchores, und die übrigen Mauern des Haupt- und nördlichen Seitenchores bis zur Höhe der Fensterbänke aufgeführt worden, weil an diesen Theilen des Gebäudes sich dieselben älteren Formen aussprechen, und das Gewölbe des südlichen Seitenchores der Stabilität wegen nur im Zusammenhang mit den bezeichneten Mauern, welche das Gegengewicht wider den Seitenschub des Chorgewölbes bilden, hergestellt werden konnte. *)

*) Die architektonischen Formen der genannten Gebäudetheile, welche von der Bauart der später errichteten An- und Ueberbauten abweichen, zeigen die Blätter 1, 2 und 4 des I, III, V und IX Heftes des von Justus Popp und Bülau herausgegebenen Werkes über den Dom zu Regensburg, dessen Blätter in Bezug auf Details überhaupt zu vergleichen sind. Doch gewähren auch die Blätter des III. Bandes der „Denkmale" ausreichende Anhaltepunkte. E. F.

Wenn der Bau des südlichen Seitenchores, dann die südliche Umfassungsmauer der Kirche, bis an den zweiten Pfeiler westlich vom Querschiff, und ferner noch diese Mauer unter der Fensterbank bis zum dritten Pfeiler, sowie die bereits oben angegebenen Theile des Mittel- und nördlichen Seitenchores in die erste Hälfte der ersten Bauperiode des Domes gesetzt werden muss, so sind der Bau des Mittel- und nördlichen Seitenchores von der Fensterbank aufwärts, so wie der Bau des Querschiffes, welcher gleiche architektonische Formen mit den drei Chören über den Gewölbbogen-Anfängen trägt, in die zweite Hälfte der ersten Bauperiode des Domes von 1275 bis 1313 zu setzen, und nicht mehr als Ausführungen vom Baumeister Ludwig zu betrachten, sondern den Baumeistern Albrecht und Heinrich zuzuschreiben.

Die ununterbrochene, wenigstens nur in kurzen Zeitabschnitten ausgesetzte Erbauung dieser Gebäudetheile stellt sich dar: 1. durch die architektonischen Formen, welche, obwohl ein feines Gefühl für Verhältnisse verrathend, doch eine grössere Einfachheit als die später aufgeführten Bautheile zeigen.

Während die Mauerpfeiler und Säulen des Langhauses eine reiche vielgegliederte Profilierung haben, bestehen die innern Mauerpfeiler der drei Chöre und des Querschiffes, sowie die damit aus constructiven Rücksichten gleichzeitig aufgeführten Mauertheile, lediglich aus drei innerhalb eines Kreises construierten Rundstäben, welche das Fensterbankgesims durchschreitend bis zu den Gurtbogenanfängen aufsteigen, und mit Capitälen ohne Blätterschmuck enden.

Für die gleichzeitige Erbauung der drei Chöre und des Querschiffes liefert einen ferneren Beweis:

2. die schwache Stärke der Umfassungsmauern dieser Gebäudetheile im Vergleich zu den spätern Anbauten, welche mit stärkeren Umfassungsmauern hergestellt wurden;

3. dann die Anordnung zweier über und neben einander stehender Fialen auf den Hauptpfeilern der Umfassungs-Mauer des Chorbaues und Querschiffes, mit den die beiden Fialen verbindenden, ansteigenden Galleriegeländern, welche am übrigen Bau nicht wieder vorkommen; sowie

4. die Gleichförmigkeit der Galleriegeländer am Chor- und Querschiff und deren Verschiedenheit von jenen des Langhauses und der Thürme;

5. die plastischen Darstellungen, welche ausschliesslich an den äussern Strebepfeilern jener vorkommen, dann

6. die angewendeten Baumaterialien zu den Mauern, welche bei dem ältern Baue durchgehends mit Kalksteinquadern aufgeführt sind, während an dem Neubau der Kalkstein abwechselnd mit dem Sandstein, oder dieser ausschliessend angewendet ist

7. die an äussern und innern Mauerflächen der ältern Gebäudetheile in den Stein eingehauenen Steinmetzzeichen tragen einen entschieden andern Charakter als die, welche an dem Neubaue vorkommen. Jene sind einfacher, und haben, wie es scheint, bedeutsamere Formen, wie die Zeichen  und ; diese aber scheinen willkürlicher gestaltet zu sein, wie die Zeichen  und  zu erkennen geben.

Der Bau des südlichen Seitenschiffes und des südlichen Thurmes bis zum dritten Stockwerke, dann der Bau der westlichen Frontmauer, und die Erhöhung des nördlichen Thurmes bis unter die Fensterbank des ersten Stockwerkes fällt in die zweite Bauperiode von 1313 bis 1383. Zweite Bauperiode.

Dafür spricht vor allem die Architektur dieser Bautheile, welche grössere Massen und weniger Reichthum als die Herstellungen in der III. Bauperiode charakterisieren. Die gruppierten Fenster des südlichen Seitenschiffes, welche nicht wie die Fenster des alten Baues durch Säulen, sondern durch breitere Pfeiler getrennt sind (vgl. die Durchschnitte des Domes im III. Bande Taf. 3.), dann die über den Fenstern des Mittelschiffes bis unter das Hauptgesims emporsteigenden Giebel, und die gleichen Giebel der zweiten Stockwerke des südlichen Thurmes, welche jedoch durch das Hauptgesims unterbrochen werden, und daher nicht in eine Spitze auslaufen (s. Taf 4.), gehören zu den eigenthümlichen Formen der zweiten Bauperiode.

Die Ueberwölbungen des südlichen Seitenschiffes sind wohl schon in dieser Bauperiode hergestellt worden, allein die Ausführung des Haupt- und des nördlichen Seitenschiffes hat unzweifelhaft ein anderer Baumeister geleitet, wie die meist stärkeren Umfassungsmauern dieses Gebäudetheiles, sowie die Formen der äussern Strebepfeiler und der Fenster kund geben. Die erstern haben über dem Sockel des Gebäudes keine Durchgänge wie die Pfeiler an der Südseite (Taf. 5.) und die Fenster des nördlichen Seitenschiffes sind ungetheilt und nicht gekuppelt.

Die dritte Bauperiode umfasst die Zeit von 1383 bis 1428, in welcher die Frontmauer mit dem Portale, das erste Stockwerk des nördlichen Thurmes bis zur Gallerie, dann das Haupt- und nördliche Seitenschiff mit ihren Wölbungen bis in die Mitte des Langhauses hergestellt wurden. Dritte Bauperiode.

Thurm und Frontmauer müssen wohl mit einander aufgeführt worden sein, weil die Profilierung des südwestlichen innern Thurmpfeilers weit in die Frontmauer übergreift und an der Grenze keine Spur eines Anbaues sich kund gibt, vielmehr die gleiche Färbung und Gattung des Materials auf die gleichzeitige Aufführung der Frontmauer mit dem Thurme schliessen lässt. Diese lassen ferner die architektonischen Formen erkennen, welche mit gleicher Feinheit des Geschmacks und gleicher Sorgfalt in technischer Beziehung ausgeführt sind. Dieselben stellen sich im Allgemeinen als die reinsten im Styl am ganzen Gebäude dar, und sind ebenso weit von dem Ernst und der Starrheit der Bautheile früherer Zeit, als von der Ueberladung und Weichheit der spätern Bauperiode entfernt.

In die vierte Bauperiode von 1428 bis 1493 kann die Erhöhung des zweiten Stockwerks des nördlichen Thurmes gestellt werden. Vierte Bauperiode.

Die architektonischen Formen dieses Thurmgeschosses stehen vereinzelt von der Architektur der übrigen Bautheile. Sie neigen sich zu jenen des zweiten Stockwerkes der Frontmauer hin, und bilden einen Uebergang zur Architektur der obersten Thurmstockwerke, sowie des zwischen beiden stehenden Giebels, woran ein entschiedneres Streben nach senkrechten Linien als an allen übrigen Theilen des Baues zu erkennen ist. —

Da erst nach der Erbauung des zweiten Stockwerkes des nördlichen Thurmes aus den oben angeführten geschichtlichen sowie aber auch aus technischen Gründen das anstossende Seitenschiff hergestellt werden konnte, am mittleren Pfeiler der Umfassungsmauer der Kirche ein Wechsel des Materials erkenntlich, und an einer Rippe des an den Thurm angebauten Gewölbes die Jahreszahl 1464 eingegraben ist, so gehört der Bau des nördlichen Seitenschiffes vom mittleren Pfeiler der Langseite bis an den nördlichen Thurm in diese Bauperiode. In dieselbe ist auch die Herstellung der Frontmauer zwischen den beiden Thürmen von der ersten Gallerie bis zur zweiten und dem Hauptgesims, wie die Jahrzahl 1482 über dem ersten Kranze zu erkennen gibt, zu setzen. —

Fünfte Bauperiode

Einen ganz andern Charakter als die Bauten der bisherigen Perioden tragen die dritten Stockwerke der beiden Thürme. An denselben ist das Streben nach verticalem Linien durch das über die aussern Flächen verbreitete Masswerk entschiedener, als bei den Bauausführungen der früheren Perioden ausgesprochen, und das über die Fensternischen an der äussern Fläche der Mauern hingezogne Stabwerk erinnert an die Formen des Ulmer-Münsters, der damals im vollsten Baubetriebe stand, als diese Stockwerke der beiden Thürme, wie die Jahrzahl 1493 an der westlichen Seite des nördlichen Thurmes beurkundet, errichtet wurden.

Bedeutend später als diese Geschosse ist der Giebel mit dem in Verbindung stehenden Thürmchen aufgeführt worden, wie dadurch erwiesen sein dürfte, dass die reich gegliederte Mauerfläche des nördlichen Thurmes durch den Giebel auf eine Breite von 2′7″ verdeckt ist, und dieser in eine Höhe von 10′ jene hinter sich verbirgt (S. Taf. 5). Ausserdem aber gibt die obschon auch durch senkrechte Linien charakterisierte Architektur des Giebels und die denselben schmückende Sculptur, vermöge ihrer weichen und an das Barokke granzenden Formen zu erkennen, oder doch wenigstens zur Vermuthung Anlass, dass der Giebel, trotz der an dem Thürmchen eingehauenen Jahrzahl 1486, erst nach dem Jahre 1500 hergestellt wurde. —

Diese geschichtliche Darstellung musste dem folgenden Gutachten über den Ausbau des Domes vorangestellt werden, weil sie nicht nur über die verschiedenen architektonischen Formen, sondern auch über die angewendeten Materialien, und über den Zustand des Gebaudes nach jeder Richtung hin Aufschlüsse geben, insbesondere Anhaltspunkte verschaffen sollte, die Ursachen der Spaccaturen an den Thurmmauern zu erklären.

Nach diesen Vorerhebungen und mit dieser geschichtlichen Ausrüstung wurden nunmehr die Untersuchungen in technischer Beziehung vorgenommen, aus welchen Folgendes hervorging. —

Ueber den Zustand des Domes in technischer Beziehung.

Der Dom zu Regensburg ist von weissen Kalk- und gelbbräunlichen Sandsteinen erbaut, welche gemäss den Urkunden aus dem Kapplerbruch bezogen wurden.

Dieser Bruch wird gegenwärtig noch benutzt und heisst der Kappellenbruch, in welchem der Kalkstein unter dem Sandstein gelagert ist.

Beide Steingattungen wurden an dem Dom im Fundament sowohl wie an dem zu Tag stehenden Mauern, an manchen Theilen durch einander, an manchen ausschliesslich angewendet.

Vorzugsweise aus Kalksteinen besteht der Verbau, das Langschiff, der südliche Thurm, und das erste Stockwerk des nördlichen Thurmes, aus Sandsteinen dagegen ist die Giebelmauer, der nördliche Thurm, der freistehende Pfeiler desselben im Innern der Kirche und das nördliche Seitenschiff bis zum mittleren Pfeiler des Langhauses erbaut.

Dass die Baumeister des Domes den Kalkstein für dauerhafter, fester und tragfähiger als den Sandstein hielten, geht daraus hervor, dass sie den mit Sandsteinen hergestellten Theilen grössere Dimensionen gaben, als den mit Kalksteinen errichteten, jedoch ganz gleich belasteten Mauern.

Die Sandsteine am nördlichen Thurme gegen Westen, dann die Pfeileraufsätze an der nördlichen und südlichen Langseite des Kirche sind so stark verwittert, dass Ecken und Gliederungen der Gesimse ganz mangeln. Ausser der Verwitterung bestehen an den Mauern der beiden Thürme mehre Sprünge (Spaccaturen).

Uebrigens zeigen sich an dem Hochbau des Mittelschiffes auf der Nordseite über den beiden ersten Fenstern nächst dem Thurme zwei Schlaudern, welche die beiden Längenmauern dieses Schiffes mit einander verankern.

Der mittlere Strebebogen an der nördlichen Langseite der Kirche, welcher von dem niedern Pfeiler des Seitenschiffes an den hohen Pfeiler des Mittelschiffes anstrebt, ist mit eisernen Klammern gebunden, und über dem Gewölbe des nördlichen Seitenschiffes liegen zunächst dem Thurme zwei eiserne Bänder.

Kleine Risse zeigen sich ferner an den im Quadrat angelegten Fassungsmauern des künstlich über der Durchkreuzung des Lang- und Querschiffes zu erhöhenden achteckigen Aufbaues.

Andere im Aeussern und Innern des Gebäudes sichtbare Sprünge oder Fugenerweiterungen an den Umfassungsmauern, Pfeilern und übrigen Theilen der Kirche sind von keiner Bedeutung und rühren lediglich von einer geringen Ueberbürdung der Steine, oder von einem spätern Anbaue an ältere Mauern her. — Im Allgemeinen aber gibt sich an dem ganzen Baue eine sorgfältige, fleissige Arbeit zu erkennen, welche Umsichtigkeit, praktische Kenntnisse und eine tüchtige Erfahrung der Baumeister verräth.

Die Mauern sind nach Aussen und Innen mit Quadern von einem Fuss Stärke verkleidet, und die Zwischenräume mit Bruchsteinen ausgefüllt; die Fugen haben eine gleiche Dicke von etwa 1‴—1½‴ und das Bindemittel besitzt eine grosse Festigkeit.

Um die Ursachen der eben erwähnten Mängel zu ermitteln, und insbesondere um die Tragfähigkeit der Thurmmauern, sowie die Möglichkeit des Aufbaues auf dieselben nachzuweisen, wurden Untersuchungen über die Beschaffenheit der Fundamentmauern, und über die senkrechte Stellung der freistehenden Thurmpfeiler im Innern der Kirche für nothwendig erachtet, da dieselben die belastetsten und im Vergleich dazu die schwächsten Theile des Gebäudes sind. Es wurden sofort diese Pfeiler 5 Fuss tief von dem sie umgebenden Pflaster und Erdreich blossgelegt, und daraus ersehen, dass die Fundamentmauerungen der Pfeiler ringsum freistehen, daher weder zwischen beiden über die Breite des Kirchenschiffes, noch

zwischen den Pfeilern und Umfassungsmauern Fundamente liegen. Der Unterbau des südlichen Thurmes liess eine fleissigere und sorgfältigere Herstellung erkennen; er besteht aus Kalksteinquadern, welche in einem regelmässigen Verbande liegen und auf den vier Seiten drei Fuss über den Pfeiler-Sockel vorstehen; — die Fundamentsohle dieses Unterbaues ist daher grösser als jene des nördlichen Pfeilers, obschon der Sockel desselben eine viel grössere Quadratfläche als der südliche Pfeiler einnimmt.

Der Unterbau des nördlichen Pfeilers besteht aus festen Sand- und Kalksteinquadern, zwischen welchen Auszwickungen mit grossen Bruchstücken sich befinden; die Mörtelung wurde übrigens sehr stark erhärtet, und die Zwicksteine fest zwischen den Quadern eingepresst vorgefunden, übrigens zeigte sich in der Fundament-Mauerung ein schwacher Riss, der sich von unten bis in den Sockel des Pfeilers verbreitete. Ausgegrabene Mörtelstücke liessen eine Mengung von scharfen Sand- und Kalktheilen erkennen, von welchen viele ungelöscht waren, woraus zu entnehmen ist, dass der Mörtel mit frisch gelöschtem Kalk bereitet wurde.

Die unregelmässige Bauart dieses Unterbaues kann sowohl aus den Verticalprofilen als aus dem Grundplane ersehen werden, und gibt sich nicht nur durch die bereits erwähnten Eigenschaften, sondern auch dadurch kund, dass manche Quader der oberen Schichten über die untern vortreten, und der Fuss des Pfeilers nicht auf der Mitte des Unterbaues steht.

Wenn aus der geschichtlichen Darstellung des Dombaues mit vieler Wahrscheinlichkeit hervorgeht, dass die Fundamentmauerung des nördlichen Thurmpfeilers später als die des südlichen, vielleicht erst unmittelbar vor der Herstellung der zu Tag stehenden Mauern gelegt wurde, so wird diese Wahrscheinlichkeit durch die unregelmässige Form dieser Fundamentmauerung noch gesteigert, indem daraus hervorgeht, dass dieselbe zu einer Zeit aufgeführt sein muss, als der Baumeister den Entschluss gefasst hatte, nicht nur den nördlichen Thurmpfeiler stärker als den südlichen anzulegen, sondern überdiess noch die an den Mauerpfeilern vorgenommene Verstärkung auch an dem freistehenden Thurmpfeiler anzubringen, was jedoch unterblieb, da man wohl einsah, dass diese Verstärkung in ästhetischer Beziehung einen sehr ungünstigen Eindruck gemacht hatte. Vielleicht ist dafür zur Vermeidung eines ästhetischen Missverhältnisses der freistehende nördliche Thurmpfeiler stärker als der südliche angelegt, und massiger in seiner ganzen Höhe in der Ueberzeugung ausgeführt worden, dass diese Abweichung nicht so auffällt als ein Ausbau am freistehenden Pfeiler, wie er an den gegenüber stehenden Mauerpfeilern besteht, unangenehm aufgefallen wäre. (Taf. 2.)

Die Steinmetzzeichen , welche an diesem Säulenfuss vorkommen, und auch an andern in die frühesten Bauperioden fallenden Gebäudetheilen sich zeigen, lassen erkennen, dass die Quader dieses Säulenfusses mit jenen der früher errichteten Pfeiler gleichzeitig bearbeitet, in der Folge jedoch bei der eingetretenen Nothwendigkeit zur Vergrösserung der Grundfläche des nördlichen Thurmpfeilers in der Art verwendet wurden, dass man, wie ersichtlich, zwischen dieselben neue Quader einpasste.

Zu dieser Vergrösserung der Grundfläche des Thurmpfeilers gaben wahrscheinlich die Umstände Veranlassung, dass zur Zeit, als dieser Pfeiler aufgeführt werden sollte, der Steinbruch bis zur möglichen Vertiefung ausgebeutet war, und nach der Erweiterung desselben nur Sandsteine gewonnen wurden, woher es erklärlich wird, dass nur dieses Material sowohl zu dem Pfeiler, als auch zu den gleich darauf hergestellten obern Geschossen des Thurmes zur Verwendung kommen konnte.

Die Anwendung des Sandsteines zwang den Baumeister zur Vorsicht; vielleicht mochten ihn ausserdem noch die am südlichen Thurme sich schon damals zeigenden Sprünge dazu aufgefordert haben, und daher legte er den nördlichen Pfeiler 40 F. stärker als den südlichen und zwar mit einer Grundfläche von 100 F. an. Ueberdiess verstärkte er die Mauer-Pfeiler des Thurmes im Innern der Kirche und wollte denselben entsprechend auch an dem freistehenden Pfeiler eine gleiche Verstärkung anbringen, wie die Form des Unterbaues zu erkennen gibt; stand aber aus den bereits erwähnten Gründen bei der Ausführung davon ab.

Eine Einbohrung in diesen Pfeiler hat ergeben, dass derselbe ganz mit Quadern ausgeführt ist, und eine gleiche Untersuchung an dem südlichen Thurmpfeiler liess erkennen, dass im Innern desselben eine Bruchsteinmauerung sich befindet, welche mit 18 Zoll starken Kalkstein-Quadern umkleidet ist.

Die Absenkelungen an den Pfeilern beider Thürme haben gezeigt, dass diese Pfeiler etwas ausgebaucht sind.

Eine Ausgrabung des Terrains zur Freistellung der Thurmfundamente wurde nicht für nöthig erachtet, da die bereits vorgenommene Untersuchung in dieser Beziehung erkennen lässt, dass die Fundierung mit der grössten Vorsicht geschah, und keinem Bedenken bezüglich des Aufbaues der Thürme Raum gibt.

Das Resultat dieser Untersuchungen, wonach in einer Tiefe von 28 Fuss vollkommen fester Boden lagert, stimmt mit den Ergebnissen der Brunnengrabungen überein, welche darthun, dass durch das ganze Donauthal bei Regensburg von Hochufer zu Hochufer auf einer mittleren Tiefe von 25 Fuss fester Boden (Kalksteinfelsen) lagert.

Darauf sind die Thürme des Domes, und ohne Zweifel auch die übrigen Umfassungsmauern der Kirche fundiert und daher ist bei einer grössern Belastung der Thürme kein Nachgeben des Fundaments zu besorgen. —

Bei der geringen Tiefe, in welcher demnach fester Baugrund vorkommt, und wovon unzweifelhaft die Dombaumeister die sicherste Kenntniss hatten, ist auch nicht anzunehmen, dass beim Bau des Domes Theile alter Fundamente benutzt worden seien, vielmehr muss vorausgesetzt werden, dass sie ausgebrochen, und die tauglichen Steine zu den neuen Fundamentmauern gebraucht wurden, was wenigstens durch die vorgenommenen Ausgrabungen der Fundamente als nicht unwahrscheinlich sich darstellte.

Ursachen der Mängel und Gebrechen, welche am Dombau sich zeigen.

Nach der somit gewonnenen Kenntniss von den Mängeln und Baugebrechen bleibt zu untersuchen übrig, woher dieselben entstanden sind, und ob sie für die Folge, insbesondere bei einer weitern Belastung der Mauern, sich nicht vergrössern und Gefahr drohend werden können.

Da ausser den Sprüngen an der Mauer des nördlichen Thurmes die Spaccaturen an den übrigen Gebäudetheilen von sehr geringem Belang sind, keinesfalls eine Besorgniss auch bei einer weitern Belastung erregen können, so kann man sich lediglich mit der Untersuchung über die Ursachen der Mauerrisse in dem zweiten Stockwerke des nördlichen Thurmes belassen.

Die erwähnten Verankerungen der Mauern über den Fenstern des Mittelschiffes sind nicht etwa wegen einer Ausbauchung oder eines ungleichen Setzens der Mauer und einer dadurch veranlassten Berstung eingelegt worden, wenigstens zeigt sich an dieser Stelle der Mauer kein anderer Mangel, als ein unbedeutendes Oeffnen der Fugen, das wegen des Anmauerns mit Sandsteinen an die Mauer von Kalksteinen entstanden ist.

Weil an dieser Stelle, wie bereits erwähnt wurde, die Mauern des Langschiffes und nördlichen Seitenschiffes geraume Zeit frei ohne Anschluss an die Frontmauer und an den nördlichen Thurm standen, hat man allen Grund anzunehmen, dass zur Stabilität der Mauern gleich nach deren Aufführung die Verankerungen über den Gewölben eingelegt wurden. —

Die Risse an den Mauern im zweiten Geschosse des nördlichen Thurmes können nicht einem zu schnellen Bauen zugeschrieben werden, weil dieser Thurm, wie aus der geschichtlichen Darstellung hervorgeht, langsam und oft mit langen Unterbrechungen aufgeführt wurde. —

Die Herstellung des ersten Geschosses bis zur Fensterbank fällt, wie bereits erwähnt wurde, in die zweite Bauperiode, die Erhöhung von der Fensterbank bis an die Galerie ist etwa 35 Jahre früher als das zweite Geschoss, und dieses beiläufig 65 Jahre vor dem dritten errichtet worden.

Da ferner, wie gleichfalls schon erinnert wurde, die Stockwerke des Thurmes mit den entsprechenden Theilen der Frontmauer hergestellt worden sind, so kann um so weniger der Vermuthung Raum gegeben werden, dass die Ecken der Thürme ohne gleichzeitige Erhöhung der zwischenliegenden Mauertheile aufgeführt worden seien und dass ein späteres Einmauern dieser Theile Anlass zu einem ungleichen Setzen und zu den Mauerrissen gegeben habe.

Wenn das spätere Einsetzen des Masswerkes zwischen den Fenstergewänden und unter den Fensterbogen in Gebrauch und Uebung war, und zum Schutz desselben gegen den Druck frischgemauerter Ueberwölbungen als Vorsichtsmassregel galt, so ist das gleichmässige Erhöhen der Umfassungsmauern, und die gleichzeitige Einstellung der Thür- und Fensterbogen mit den Ecken und Pfeilern aus statischen Rücksichten geboten, und wegen der gleichmässigen Vertheilung der Last auf die Fundamentmauern unumgänglich nöthig. —

Ebenso wenig ist die Ursache dieser Mauerrisse in der den Mauern mitgetheilten Bewegung des Glockenstuhls beim Läuten der Glocken zu suchen.

Die im dritten Stockwerk des Thurmes befindlichen Glockenstühle haben sehr zweckmässige Constructionen, die so beschaffen sind, dass keine Bewegung auf die Mauern fortgepflanzt wird. Eine Beobachtung während des Läutens mit allen Glocken hat ergeben, dass nicht das geringste Fibrieren derselben stattfand. —

Die Risse an der Mauer des nördlichen Thurmes wurden daher durch andere bei der Erbauung begangene Fehler, welche in der ungleichen Vertheilung der Last auf die tragenden Mauertheile zu suchen sind, herbeigeführt. Diese Risse befinden sich an der östlichen und südlichen Mauer des zweiten Stockwerks, unter welchen Gurtbögen die leeren Räume im Innern der Kirche überspannen. Diese stehen in gleicher Höhe mit den Gurtbögen des Seitenschiffes und streben einerseits gegen die nördliche und westliche Umfassungsmauer des Thurmes, andrerseits gegen den freistehenden Pfeiler, auf welchem daher ein Viertheil der Last des ganzen Ueberbaues aufruht.

Dieses Viertheil der Last wirkt auf die Grundfläche (den Querschnitt) des freistehenden Pfeilers viel stärker, als auf die mit Strebepfeilern versehenen Umfassungsmauern, auf deren viel grösseren Flächenraum die aufruhende Last viel günstiger vertheilt ist. Darin liegt auch der Grund, warum die Mörtelfugen des freistehenden Pfeilers, insbesondere jene des nicht ganz sorgfältig hergestellten Fundamentmauerwerkes, sich mehr als die Fugen der Umfassungsmauern zusammendrückten, und ein einseitiges Setzen der Gurtbögen veranlassten. —

Auf dem freistehenden Pfeiler ruhte ferner vor der Aufmauerung des dritten Geschosses noch keine so grosse senkrecht wirkende Last, welche den Seitenschub der beiden Gurtbögen vollständig aufheben konnte, zumal, wie aus vorstehender geschichtlicher Darstellung hervorgeht, nicht zugleich mit der Herstellung dieser Bögen auch das an den Thurm sich anschliessende Seitenschiff und dessen Gewölbe hergestellt wurde.

Durch diese spätere Aufführung wurde ein ungleicher Druck auf die Grundfläche des Pfeilers veranlasst, der sich durch den Sprung in der Fundamentmauer und dem Sockel äusserte, sowie die Ausbauchung des Pfeilers, und die Sprünge an der östlichen und südlichen Mauer des zweiten Stockwerks zur Folge hatte.

Erst nachdem diese Beschädigungen eingetreten waren, wurden die Gewölbe des nördlichen Seitenschiffes an den Thurm angeschlossen, und das dritte Stockwerk desselben erhöht, an welchem keine weitern Sprünge mehr entstehen, noch die vorhandenen sich erweitern konnten, weil eben das Gewölbe des nördlichen Seitenschiffes und die auf dem Pfeiler aufgelegte Belastung dem Schub der Gurtbögen entgegen wirkten, die Last auf die Grundfläche des Pfeilers aber gleichmässiger sich vertheilte, wodurch eine Ruhe in der Bewegung des Thurmmauerwerkes gegen Südosten eingetreten ist, und bewirkt wurde, dass weder im ersten noch dritten Stockwerk des Thurmes Risse entstanden.

An den Mauern des südlichen Thurmes zeigten sich keine Risse von solcher Bedeutung wie an dem nördlichen Thurme, weil bei der Herstellung jenes viel günstigere Verhältnisse statt hatten.

Wie aus der geschichtlichen Darstellung hervorgeht, wurden die Gewölbe und Gurtbögen des südlichen Seitenschiffes gleichzeitig mit dem Thurme hergestellt, und damit auch dem Seitenschub der Gurtbögen des Thurmes entgegengewirkt. Ferner ist, wie früher bemerkt wurde, das Fundament des südlichen Thurmpfeilers besser als das des nördlichen gemauert; dann sind die Fugen des mit Kalksteinen hergestellten Pfeilers selbstverständlich

kleiner als jene des Mauerwerkes mit Sandsteinquadern, wesshalb ein viel geringeres Setzen des südlichen Thurmpfeilers möglich war; und endlich wirkte die Vertheilung der Last auf die Pfeiler und auf die Umfassungsmauern viel günstiger für den erstern, da die Masse des Mauerwerks an den Führungsmauern im Vergleich zur Masse des Pfeilers kleiner ist, als dieses beim nördlichen Thurm der Fall ist.

Diese Umstände nun zusammengenommen erklären, warum der südliche Thurm bei weitem nicht so viel als der nördliche gelitten hat.

(Der Verfasser geht nun in eine gründliche Untersuchung ein über die Vorkehrungen gegen die Beschädigungen, eine Untersuchung, die den Zwecken unsres Werkes fern liegt, wesshalb wir sogleich zu dem Ergebniss derselben übergehen.)

Neuer Ausbau.

Nach der Ermittlung der Tragfähigkeit der freistehenden Thurmpfeiler und nach der Bestimmung des Profils und der Construction der Aufbauten auf die beiden Thürme bleibt nur noch der Beweis übrig, dass die Höhenverhältnisse des Achteckes und der Helmdachung in ästhetischer Beziehung richtig angenommen worden seien.

Das Höhenverhältniss des achteckigen Aufbaues zu den untern Stockwerken und zur Helmdachung der Thürme gothischer Bauten ist je nach dem Charakter der Architektur verschieden.

Die Bauten, welche bei vorherrschenden horizontalen Linien sich mehr nach der Länge als Höhe ausbreiten, haben Stockwerke von geringen Höhenunterschieden und achteckige Aufbauten, welche, im Falle die Breite der Helmdachung an ihrem Fusse als Einheit-Mäss angenommen wird, eine und eine halbe, die Helmdachung aber 3 solcher Einheiten in der Höhe messen.

Solche Verhältnisse haben die obern Geschosse des Domthurmes zu Cöln und, wenn der Sockel der Vermittlungs-Aufsätze an den Ecken nicht mitgerechnet wird, auch der Münster zu Freiburg und andre.

Die Höhenverhältnisse der Thurmgeschosse am Esslinger und Strasshurger Münster passen zu den mehr breiten als hohen Verhältnissen des Domes zu Regensburg nicht, und dürften bei dem Ausbau dieser Kirchthürme um so weniger anzunehmen sein, als sie an den Ecken kostspielige, das Gewicht bedeutend vermehrende Aufsätze fordern, welche wegen der schwachen Thurmpfeiler im Schiff der Kirche zu vermeiden sind.

Aus diesen Gründen wurden die Verhältnisse der obersten Thurmgeschosse des Cölner und Freiburger Domes für die gleichen Theile des Regensburger Domes angenommen.

Ueber den Entwurf kann man zur Vermeidung unrichtiger Vorstellungen nicht umhin zu bemerken, dass die beiden Thürme bei der Ausführung nach Mässgabe der an denselben sich vorfindlichen Architektur verschiedene Details im Mässwerk und Ornament erhalten werden.

Der Beginn des Ausbaues vom Regensburger Dom (1860) ist dem jetzigen Bischof zu danken. Das Geld dazu kommt aus freiwilligen Beiträgen der Kirchengenossen, aus einem Beitrag des Staates und aus einer Schenkung des Königs Ludwig.

DIE VILLA
DES KRONPRINZEN VON WÜRTTEMBERG
IN BERG BEI STUTTGART.

Hierzu 3 Bildtafeln.

Unsere neue Baukunst geht in ihrer Entwicklung den Gang besonderer Eigenthümlichkeit. Nur geschlossenen Augen könnte der Fortschritt verborgen bleiben, in welchem sie dem Ziele zustrebt, ohne welches jede Kunstthätigkeit der Geschichte gegenüber zur Privatangelegenheit wird, dem Ziele eines selbstständigen, mit der Bildung, der Denkweise und Geschmacksrichtung der Zeit, mit den höchsten Bestrebungen und Leistungen in Literatur und Kunst übereinstimmenden Formensinnes. Ebensowenig aber ist zu verkennen, dass sie diesem Ziele bisher nur auf Umwegen sich nähert. Indem sie sich die Aufgabe gestellt, die Baukunst früherer Jahrhunderte gründlich kennen zu lernen, gab sie sich Rechenschaft von dem Umfang ihrer Studien durch Reproduction der alten Bauformen, und zwar ebensowohl in neuen Schöpfungen, als in Herstellung und Vollendung älterer Werke. Auf letztere Thätigkeit haben wir hingewiesen bei den Domen von Speier (Denkmale Bd. IV.), von Cöln (Bd. VII.), von Regensburg (in diesem Bande). Als Beispiel einer neuen Anwendung des altdorischen Styls wählten wir die bayrische Ruhmeshalle von L. v. Klenze, für den römischen Styl das Siegesthor in München von v. Gärtner; für die Gothik die Kirche in der Au bei München von Ohlmüller (Beispiele der Wiederbelebung des Basilikenbaues, des romanischen Styls etc. werden folgen). Wir wenden uns gegenwärtig zu einem Bauwerk, das das Gepräge der italienischen Renaissance trägt und zwar aus ihrer besten Zeit. Sind überhaupt die Versuche der Wiederbelebung früherer Bauformen nicht als Wiederholung oder Nachahmung anzusehen, so ist davon keines der besprochenen Werke weiter entfernt, als dasjenige, von dem wir hier sprechen wollen. Belebende Anregung und Ausbildung des Geschmacks mögen von Bramante und seinen grossen Zeitgenossen gewonnen sein: Gedanke aber, Anordnung und Durchbildung sind von eigenthümlichem Gepräge und wüsste ich kaum anzugeben, ob mich das Werk mehr mit fremder Zunge, oder mit deutschem Herzen anspricht. Das aber weiss ich, dass es zu den schönsten Zeugnissen neuer künstlerischer Kräfte in unserm Vaterlande gehört und dass mich wenig andere Gebäude aus unserer Zeit so warm angeredet, so innig erfreut, nach Anlage und Ausführung so vollständig befriedigt haben.

Der Architekt der kronprinzlichen Villa, Herr Oberbaurath Leins in Stuttgart, hat die Güte gehabt, mir seine Pläne und Zeichnungen zur Benutzung für mein Werk zur

Verfügung zu stellen. Die Beschränkung, die ich mir bei der Ausdehnung meiner Aufgabe auflegen muss, erlaubt mir nicht, in das Detail der Arbeit einzugehen; um so lebhafter aber ist mein Wunsch, den sicher Kunstfreunde und Kunstgenossen theilen werden, es möge die Villa in einem ausführlichen Einzel-Werke veröffentlicht werden.

Anlage Die Villa S. K. H. des Kronprinzen Carl v. Württemberg, eine halbe Stunde von Stuttgart, auf einem ringsum isolirten Weinberghügel bei dem Dorfe Berg gelegen, wurde im Jahre 1845 begonnen und nach einiger Unterbrechung in den Jahren 1848 bis 1850 vollendet.

Von der höchsten Stelle des Hügels hat man eine weite Aussicht ins lachende Neckarthal, nach Canustadt, dem Rosenstein und den Stuttgarter Weinbergen; desshalb durfte davon nichts abgetragen werden. Der Zufahrtweg vom Thal hinauf führte zudem auf der Nordseite neben der höchsten Stelle des Terrains vorbei und, um nun einen freien Raum zur Umfahrt um das ganze Gebäude zu gewinnen, sah sich der Architekt veranlasst, dasselbe auf eine Terrasse zu stellen, die es östlich, südlich und westlich umgibt. Nur nördlich greift die Façade bis auf den Hofboden herunter und ist dort die Höhe des Unterbaues zur Einrichtung der Küchen und sonstiger Hauswirthschaft benutzt.

Zwei vom Gebäude in nördlicher Richtung auslaufende Flügel fassen einen Hofraum zwischen sich und sind mit Plattformen bedeckt, die eine Fortsetzung zugleich des Erdgeschoss- und Terrassenbodens bilden. Der eine, östliche dieser Flügel, auf dessen Mitte die Zufahrtallee vom Thale herauf in gerader Richtung führt, enthält die Aufahrthalle, zu deren Linken die Wache und den Aufgang zum Hauptgebäude, zur Rechten die Wohnung des Verwalters. Der andere, westliche Flügel hat zur Linken seiner mittleren Durchfahrt die Remisen, zur Rechten die Pferdeställe. (Auf Taf. 2 natürlich umgekehrt, da diese Tafel die Ausfahrt zeigt.)

Die Plattformen beider Flügelgebäude sind mit von Saulen getragenen Lauben bedeckt, der Theil aber über der Aufgangstreppe links der Anfahrt ist mit einer Glaswölbung überdacht.



Fig. 1.

Die Eintheilung des Grundrisses der Villa selbst ist von der höchsten Einfachheit. Die Grundfläche bildet annähernd ein Quadrat, dessen Seiten je in drei Theile getheilt sind, von denen der mittlere überwiegt. (S. Fig. 1.)

Durch geringe Hervorragung der mittleren Partie je an drei Seiten erhält die Anlage eine grössere Lebendigkeit (S. Fig. 2). Eine Exedra am Mitteltheil westlich (Fig. 3. *E.*), zwei angefügte Portikus an den Seitentheilen östlich (pp), sowie die Erhöhung der vier auf den Ecken entfallenden Räume um ein weiteres Stockwerk vollenden die Gruppierung der im Uebrigen zweistockigen Gebäudemasse im Aeussern. Die Wiederholung der Exedra nach dem Mittelpunkt des Hauses zu und einige sonstige Unterabtheilungen stellen das zweckmässige, wechselseitige Verhältniss der Einzelräume im Innern her. Die Plattformen, von denen ich bereits gesprochen, gehen von der Nordseite aus (Fig. 3 *F.*).

Unsere Bildtafeln geben perspectivische Ansichten der Villa von zwei Seiten und zwar so, dass stets zugleich zwei Seiten gesehen werden können, auf Taf. 1 die östliche mit der südlichen, auf Taf. 2 die westliche mit der nördlichen. Hier sieht man die halbkreisrunde

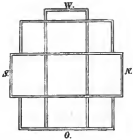


Fig. 2.

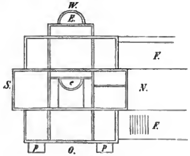


Fig. 3.

Exedra und die Erhöhung der Ecktheile um ein Stockwerk; dessgleichen die westliche Plattform der Nordseite mit der Durchfahrt und dahinter auch die östliche. Auf der ersten Tafel zeigen sich die vortretenden Portikus der Ostseite und wiederum die dritten Stockwerke der Ecktheile an dieser Seite.

Ist nun schon die Entwickelung des Grundrisses der Villa aus einem einfachen Viereck durch leichte Ausladungen zu grosser Mannichfaltigkeit und einem wechselvollen Spiel von Licht und Schatten in hohem Grade sinnreich, so flösst uns die weitere Ausführung des Planes die grösste Bewunderung ein. Wenn es bekanntlich für keine sehr leichte Aufgabe gilt, eine Façade in Uebereinstimmung mit dem Innern des Gebäudes zu bringen, so wächst die Schwierigkeit, wenn das Gebäude mehr als eine Seite hat. In der Regel begnügt sich der Architekt mit der Erfindung einer einzigen Façade, die er, so gut es geht, wiederholt; oder er hält die andern Aussenseiten des Gebäudes für unwesentlich und vernachlässigt sie ganz. Nun aber hat die Villa in Berg nicht nur vier verschiedene Façaden, sondern diese vier ganz verschiedenen Façaden stimmen unter sich so vollkommen überein, dass man auf einem Standpunkt, wo man deren zwei übersieht (wie auf unsern Bildtafeln), erst aufmerksam gemacht werden muss, dass die eine die andere nicht wiederholt. Vieles ist gewonnen durch die durchlaufenden Gesimse, durch eine Gleichmässigkeit der Formen, der Bogen, Pfeiler, Säulen etc., sehr viel durch die vier gleichgearteten Ecktheile; dennoch blieb schon durch den Grundriss noch immer soviel Verschiedenheit übrig, dass ein sichrer Takt und feines Gefühl allein die Schwierigkeiten überwinden konnten. Wie glücklich ist die reiche Westseite mit ihrer glänzenden Exedra und der noch glänzenderen Galerie darüber mit der einfacheren Nordseite durch die reizenden Plattformen in Uebereinstimmung gebracht; wie leicht schliesst sich die Südseite mit ihren schönen und geschmackvoll verzierten Eingängen an die Ostseite an, die in ihren Portikus

Weitere Ausführung.

und Balconen, ihrem Portal und der Loggia darüber und dem köstlichen Brunnen eine Fülle der entsprechendsten Kunstformen dem Auge darbietet!

Inneres. Der Architekt ist aber ebenso darauf bedacht gewesen, das Innere des Gebäudes in Uebereinstimmung mit dem Aeussern zu halten.

Das Erdgeschoss ist für die Repräsentationsräume; das Stockwerk darüber für die Wohnung der Herrschaften eingerichtet; das dritte Stockwerk ist für die Officianten bestimmt.

Die Lage der bedeckten Anfahrt unter der östlichen Plattform bedingte den Eintritt in die Villa auf einer seiner Ecken, so dass der Treppenaufgang in die Flucht der Ostseite fallen musste (Grundriss Taf. 3.). Dieser ist mehrfach von Ruheplätzen unterbrochen an beiden Seiten mit Blumenbecken besetzt und innerhalb der Glaswand rings von einem mit Eisengeländern gefassten Gang umgeben und mündet in eine offne, gewölbte Vorhalle durch drei auf Doppelsäulen gestellte Arcaden von dem Glashaus geschieden. Der Eindruck dieser Treppe ist der grosser Freiheit und Heiterkeit; sie erscheint als die ungesuchte, ganz natürliche Fortsetzung des Eingangs nach oben. Auf diese in der Wölbung und den Schilden mit halberhabenen Arabesken und zierlichen Malereien geschmückte Vorhalle folgt eine längliche, oben mit starkgegliederter Eichenholzdecke abgeschlossene Galerie, von welcher aus in der Mitte ihrer Rückseite die Herrschaftstreppe in das obere Stockwerk führt. War die untere Treppe frei, heiter, weit, wie sie dem allgemeinen Empfang entspricht, so ist die obere dagegen ein Bild der Pracht. Man sieht es ihr an, dass sie der Zugang ist zu den fürstlichen Gemächern. Ihr zu beiden Seiten befinden sich die Treppen für den Dienst. Hier wie überall in der ganzen Anlage gibt sich eine seltne Vereinigung kund des nüchternsten Verstandes voll Ueberlegung und Berechnung mit einer von Kunstgefühl und Adel des Geschmacks gehobenen Phantasie.

Gegenüber, die Mitte der östlichen Façade einnehmend, gewähren drei Arcaden den Austritt auf die Terrasse, an deren Rand ein vom Bildhauer Güldenstein modellierter Springbrunnen, halb ins Freie hinausragend sein Wasser in das ein Stockwerk tiefer liegende Becken schickt (Taf. 1.). Dieser Brunnen, der drei Becken übereinander hat, deren oberstes von weiblichen Figuren getragen wird, ist in Verhältnissen und Formen den vollkommensten Werken der Renaissance an die Seite zu setzen und mit der grössten Sorgfalt ausgeführt.

Die Langwände der Galerie (im Innern) erhalten die nöthige Belebung durch paarweis gestellte, an ihren in der Naturfarbe gelassenen Stämmen reich verzierte Steinsäulen, die die geschnitzten Deckenbalken und den Einbau des obern Stockwerks stützen. Die Wandflachen sind ausserdem mit Reliefdarstellungen aus der Ilias und Odyssee von der Hand des Bildhauers Zell geschmückt; auch sind zwischen den Säulen andere Sculpturen in Marmor aufgestellt, so dass diese Galerie gleichsam zum Museum wird.

Die Ecke am Zusammenstoss der östlichen und südlichen Gemächerreihe nimmt das Empfangzimmer ein, mit blauem Seidenzeug bespannt und von einem aufsteigenden mit gebrochenen Ecken versehenen, casettierten Plafond überdeckt.

Die Terrasse vor dem darauf folgenden **Speisesaal** (a) ist durch ein von ionischen Säulen getragenes Laubdach beschattet (Taf. 1). An die halbachteckige, weit vorragende Erweiterung dieser Terrasse schliessen sich beiderseits Fahrwege und mehrfach abgestufte Staffeln nach dem Garten hinunter an und zahlreiche Bildsäulen von Bronze, Marmor und Terracotta stehen auf den Postamenten der Geländerbrüstung. Lassen auch diese Sculpturen manches zu wünschen übrig, so ist doch der Antheil, den der Architekt der Bildnerei zur Vollendung seines Werkes angewiesen, höchst beachtenswerth; denn ein wirklich befriedigender, erheiternder und erhebender Eindruck des architektonischen Kunstwerks ist durch die thätige Theilnahme der Malerei und Bildhauerei bedingt; wobei es freilich sehr darauf ankommt, dass einer jeden die rechte Aufgabe, wie die rechte Stelle für ihre Wirksamkeit angewiesen werde. Speisesaal

Der Speisesaal hat längs seiner mit gelblichem Stucco bekleideten Wände eine Arcadenstellung von cannelierten Säulen aus St. Anna-Marmor auf Postamenten mit Porto-Venere incrustiert. Die Bogeneinfassungen, Laibungen, Zwickel und Wandnischen sind in weissem Stucco gehalten, womit Füllungen von bunten Pflanzenornamenten auf Goldgrund abwechseln. Die Decke hat eine vieltheilige Cassettierung von kräftigem Relief mit farbigen Gründen, bunter Malerei und Vergoldung. — Ich beklage, wie gesagt, sehr, dass der Plan meines Werkes mir nicht gestattet, in die Einzelnheiten des Baues einzugehen, namentlich nicht eine farbige Abbildung der cassettireten Decken geben zu können. Hier zeigt sich nicht nur in den Formen und Anordnungen der Cassetten und ihrer Ornamente eine überraschend reiche Phantasie des Künstlers, sondern vornehmlich in der Wahl, Stimmung und Zusammenstellung der ganzen und gebrochnen Farben, ihrer Abstufung, ihrer Verbindung mit Weiss und Gold ein so feiner Geschmack, ein so reiner Schönheitsinn, dass man sich davon wie von der heitersten und sanftesten Musik angesprochen fühlt. Hier ist ächte Polychromie! Das Schreinerwerk an den Thüren, Gesimsen etc. mannichfach geschnitzt, ist von Palisander; der Kamin aus Carrara-Marmor und Bronze. — Eine rückwärts vom Speisesaal gelegene, zierlich überwölbte Erweiterung desselben (b) enthält die Anrichtetische und steht in Verbindung mit dem unter der Haupttreppe gelegenen Servierraum.

Das südwestliche oder **Kaffeezimmer** (d) ist mit grüner Seide bespannt; das Schreinerwerk von Mahagoni-Getäfel geht mit einer grossen Hohlkehle in die Decke über. Die gebrochenen Ecken sind mit Nischen ausgefüllt und diese von kleinen Säulenordnungen mit den zugehörigen Gebälken aus Stucco in der Art des Giallo antico umschlossen. In der Hohlkehle entsprechen den Ecken Durchzüge (Penetrationen), die an den senkrechten, wie an den gekrümmten Flächen — der Malerei der Hohlkehle gleich — in satter Färbung bemalt sind. Ebenso ist das mittlere Deckenfeld, in welchem runde und quadratische, starkvertiefte Cassetten abwechseln, bemalt; namentlich auch mit reizenden Kinderfiguren von der Hand des Malers C. **Schmidt**. Prächtige, kunstvoll gefasste Malachitarbeiten von den feinsten Schreibtischgeräthen bis zu Schalen von ausnehmender Grösse stehen in diesem Raum; Oelgemälde des Malers **Grund** bedecken die Wände. Kaffeezimmer.

Vielleicht erkennt man schon aus dieser nur ganz allgemein gehaltnen Beschreibung

den Aufwand von Pracht und Elegauz in diesen Räumen. Und doch ist es dem Architekten gelungen, geleitet von Schönheitsinn und Gemüth den Nachdruck auf Wohnlichkeit und Behagen zu legen, so dass gewiss jeder gebildete und für die Gaben der Kunst empfängliche Mensch sich hier angeheimelt fühlen muss, wie in einer reizvollen Landschaft oder in guter und angenehmer Gesellschaft.

Tanzsaal. Der daranstossende **Tanzsaal** (e) reicht durch beide Stockwerke und ist ganz in weissem Stucco ausgeführt. Zwei Doppelreihen von je 4 korinthischen Säulen mit ihren Pilastern trennen den mittlern weiten Raum von den Exedren (f), die nur die Höhe des untern Stockwerks haben. (Taf. 3. Durchschnitt.) Ueber dem Gebälk der untern Ordnung erhebt sich eine zweite, canneliert wie die erste und bildet zu beiden Seiten je eine auf die ganze Länge des Saales sich erstreckende mit Balustraden versehene Galerie. Ueber den Thüren zu den anstossenden Gemächern sind zwei grosse Oelgemälde von C. **Müller** angebracht: der Saltarello und der Carneval in Rom.

Mit den polierten Feldereintheilungen der Wände und den glänzenden Säulen und Gesimsen wechseln die mattweissen Capitäle, die reich auf Goldgrund ornamentierten Friese und die vielfachen architektonischen Gliederungen in harmonischer Weise ab. Auch hier ist die Decke auf mannichfache Art mit farbigen und vergoldeten Cassettierungen versehen, Möbel, Portieren und Fenstervorhänge sind von kirschrother Seide, was dem weissen Stucco wie allen Architekturtheilen besonders bei Sonnenschein einen warmen Ton gibt. Vier grosse, unter hohe, reich vergoldete Spiegelaufsätze gestellte Kamine aus weissem Marmor und vergoldeter Bronze, die Feuertheile aus poliertem Stahl stehen sich paarweis gegenüber und ein aufs sorgfältigste gearbeiteter Fussboden aus einer Marqueterie von den feinsten Hölzern vollendet den festlichen Eindruck dieses Raumes.

Eckzimmer. Das **nordwestliche Eckzimmer** (g) mit dem Austritt auf die Terrasse (Taf. 2) und dem Ausblick nach dem königlichen Lustschloss Rosenstein, ist mit einem der Nachbarschaft des Ballsaales entsprechenden Aufwand decoriert und enthält ausserdem Gemälde von de Keyser, Bohn u. A.

Billardzimmer. Weiter reiht sich das **Billardzimmer** (h) an, dessen Decke von vier prächtigen Saulen aus Bardiglietto (einem graulich gestreiften Carrara-Marmor) gestützt ist. Der Kaminmantel auf der Rückwand mit seinem von kleinen ionischen Säulen eingerahmten Spiegelaufsatz ist aus weissem Marmor von Carrara.

Bibliothek. Den Schluss bildet die **Bibliothek** (i), die wieder an die Vorhalle stösst. Die Wände sind mit Täfelungen von Nussbaumholz belegt; die Decke ist gleichfalls aus Nussbaumholz. Unter dem Deckengesimse ist eine Reihe kleiner Nischen mit Waffen-Trophäen angebracht, getrennt durch zierliche Säulchen, die die Gewölbrippen der Decke tragen, deren Mittelfeld — ähnlich manchen alten Saaldecken englischer Landhäuser oder Capellen im Tudorstyl — aus hängenden Zapfen gebildet wird, von denen die Kanten und Ausläufer sich mannichfaltig kreuzen und einen sehr lebendigen Eindruck hervorbringen. Ein grosser Kamin mit hohem Aufsatz aus weissem Marmor, belebt durch Nischen mit Bronzefiguren und ein prachtig geschnitztes Mobiliar, von welchem ich nur den bewundernswerthen Bücherschrank

mit seinen Figürchen und Ornamenten hervorhebe, vervollständigen die alterthümliche Einrichtung. Hier wird der Freund der Renaissance sich festgebannt fühlen und auch der Gegner derselben muss gestehen, dass mit mehr Geist und mehr Schönheitsinn schwerlich irgendwo dieser Styl bei uns neu angewendet worden ist.

Die Treppe, die von der früher erwähnten Galerie (s. den Durchschnitt Taf. 3) in das obere Stockwerk führt und sich in der Mitte des Hauses befindet, erhält ihr Licht von oben. Im Wohn-Stockwerk ist sie von einem Gang umgeben, der gegen die Treppe von einer ionischen Säulenstellung zu beiden Seiten begrenzt ist. Treppe.

Das obere Vestibule am Austritt der Treppe, mit zierlichem Mosaikboden belegt, ist mit einer Pendentifkuppel überwölbt, die in ihrer Mitte eine Lichtöffnung hat. Zu beiden Seiten schliessen sich daran zwei achteckige, in weiten Bogen geöffnete, gleichfalls überwölbte und von oben erhellte Erweiterungen an, von denen die Eine den Zutritt zu den Gemächern des Prinzen, die andere zu denjenigen der Prinzessin vermittelt. Die Wände und Wölbungen sind mit zierlichen Arabeskenmalereien bedeckt, von denen die figürlichen Theile der Maler Pilgram ausgeführt hat. Die Pfeiler und Anten sind von lichtbraunem württembergischen, die Säulen aus weissem carrarischen Marmor. Vestibule.

Die Wohnungsgelasse sind durchaus einfacher gehalten, als die Räume des untern Stockwerks. Die Zimmer des Prinzen liegen an der Süd-, die der Prinzessin an der Nordseite. Doch sind die eigentlichen Wohn-(Schreib-)Zimmer von Beiden an der Ostseite und haben jedes einen Austritt auf einen bedeckten Altan (Taf. 1 u. Taf. 3 Durchschnitt). Zwischen beiden Schreibzimmern befindet sich das grosse Schlafgemach. Zu jeder der beiden Wohnungen gehören zwei Empfangsalons, Vorzimmer, Garderobe, Badezimmer u. s. w., so dass alles zu grösster Bequemlichkeit und zu Behagen eingerichtet ist. Wohnungsgelasse.

Das Material zum äussern Bau ist aus einer Keuper-Sandsteingrube in der Nähe von Stuttgart genommen; für den Unterbau von trübrothen, für die obern Stockwerke von hellgrünlicher Farbe. Die letztere Gattung hat ein besonders feines Korn und lässt sich fast wie Marmor bearbeiten, welche treffliche Eigenschaft bei der zierlichen Ornamentierung der äussern wie vieler innern Architekturtheile zur vollsten Geltung gekommen ist; denn in der That sind alle diese Gliederungen und Verzierungen wie Schmucksachen ausgearbeitet. Der decorative Theil des Baues rührt von Hrn. Prof. Wirth her, der sich unter Leins für dieses Fach zu einer erfreulichen Vollkommenheit ausgebildet hat. Baumaterial

Haben wir so den Bau der Villa nach seiner Anlage, Eintheilung und Ausführung im Allgemeinen betrachtet, so lohnt es sich gewiss der Mühe, von den einzelnen Bauformen Notiz zu nehmen. Dass sie dem Styl der italienischen Renaissance des 15. Jahrh. entsprechen, wurde schon gesagt. Die Eingänge, so verschieden in der Zeichnung, schliessen sämmtlich in Halbkreisbogen ab; in der untern Abtheilung mit einfach abgestufter Umrahmung; am Hauptgebäude aber mehrfach mit doppeltem Bogen, von denen der innere glatte auf Säulen, der äussere, gegliederte auf Pfeilern ruht (Taf. 2). Das Portal der Ostseite (Taf. 1), das nach der Brunnenterrasse führt, ist von besonders reicher Zusammenstellung. Der Bauformen.

Bogen ist mit Ornamenten bedeckt und ruht auf Gebälk, das von korinthisierenden Säulen getragen wird. Der Bogen setzt sich als Tonnengewölbe in der Laibung fort; das Gebälk ruht auf Pilastern. Aber an der Aussenseite erweitert sich das Portal gleich einem Triumphbogen. Zu den zwei Säulen des Bogens treten zwei andere, zu denen das Gebälk in verkropfter Form sich fortsetzt und die über sich zwei kleinere Säulen in der Höhe des Bogens haben. Das Ganze schliesst mit einem horizontalen Hauptgesims ab; die Felder zwischen den Säulen sind unten mit Nischen, oben mit Medaillons ausgefüllt. Einfacher ist eine solche Dreitheilung des Portals an der Nordseite angewendet, obschon sie durch Vermehrung der Säulen zur Fünftheilung geworden. Am reizvollsten ist diese Dreitheilung an der Südseite (auf unsrer Taf. 1 leider! durch den Candelaber verdeckt), wo die Zusammensetzung durch Säulen, gegliederte Pilaster, Karyatiden, Gebalk und Gesimse in Verbindung mit lebendigem Grün bewirkt worden. Wir sehen dasselbe Thema auf mannichfache und immer schöne Weise variiert.

Fenster. Dasselbe gilt von den **Fenstern**, die im untern Stockwerk einen halbkreisrunden, im obern einen horizontalen Abschluss, bald ein einfaches Gesims mit Consolen, bald auch Akroterien haben, bald einzeln, bald in Gruppen stehen, durch Säulen getheilt oder von Pilastern eingerahmt sind. Einfacher in den Formen ist die Nordseite gehalten, reicher die Südseite mit ihren korinthischen Säulen; am reichsten die Ostseite, für deren Arcaden-Galerie korinthische Säulen gewählt worden sind.

Auffahrthalle. Für die **Auffahrthalle** wählte der Architekt schwere Pfeiler und jene kräftige Säulenform, die die Renaissance dorisch genannt hat. In schlanken Verhältnissen wiederholt sie sich bei der Plattform, das Laubdach zu tragen.

Es ist natürlich, dass alle diese Bauformen im Innern sich feiner und reicher gestalten. Schon die Säulen im Treppenhaus sind dem römischen Prachtstyl verwandt; aber alle Lust der Verzierung, der Formenerfindung lässt der Architekt im Ballsaal spielen, wo er in pompejanischer Laune Säulen und Pilaster bildet und nur Pracht, Reichthum, Leichtigkeit, Heiterkeit und Anmuth als architektonische Gesetzgeber walten lässt.

Es versteht sich nach dem Bisherigen, dass auch alle Geländer, Blumenvasen, Candelaber und was sonst zum Haus- und Gartengeräth gehört im gleichen Geschmack der Renaissance ausgeführt worden.

Eine reizende Gartenanlage, welche die Villa in bunter Abwechslung von allen Seiten umgibt, ausgezeichnet an einer Stelle durch die „Jahreszeiten" von **Kopf**, vier sehr schöne Statuen aus Carrara-Marmor und durch Treppenaufgänge, oder Auffahrten mit der Villa verbunden, erhöht die Schönheit der ganzen Anlage und vermehrt die Quellen der Seelenerheiterung und des leiblichen Wohlbefindens. Und so stimmt Alles — von der Wahl des Orts, der allgemeinen Anlage und dem Aufbau an bis zu den architektonischen Formen und Verhältnissen, wie zu der sinnreichen und geschmackvollen Verbindung von Kunst und Natur, und der Künste unter sich, wie vornehmlich das sonst kaum denkbare Zusammenwirken von Pracht, Schönheit und Gemüthlichkeit — harmonisch zusammen zu einem wahrhaft poetischen Gesammteindruck dieses Denkmals neuester deutscher Baukunst.

DER DOM IN OSNABRÜCK.

Hiezu eine Bildtafel.*)

Die geschichtlichen Ueberlieferungen in Betreff des Domes von Osnabrück bieten nur sehr wenige Anhaltpunkte, so dass wir für die Zeitbestimmungen fast nur an die Baugeschichte gewiesen sind. Die erste Gründung des Domes fällt angeblich ins Jahr 783 und wird mit 783.
Carl d. Gr. in Verbindung gebracht. Ob dieser ursprüngliche Bau, oder ein spätrer im J. 1100 in Asche gelegt worden, wissen wir nicht; nur, dass nach diesem Brande der Dom von Neuem aufgebaut worden. Da Nachrichten von einem spätern Neubau fehlen, so ist man der Ansicht gewesen, dass der jetzige Dom der nach dem Brande vom J. 1100 errichtete sein 1100.
müsse. Dagegen streitet die Entwicklungsgeschichte der deutschen Baukunst, wie sich aus der Beschreibung des Gebäudes wohl ergeben wird.

Der Dom von Osnabrück ist eine dreischiffige, gewölbte Pfeilerbasilica mit niedrigen Seitenschiffen, hohem Mittelschiff, einem rechtwinkelig abgeschlossenen, höheren Chor, und einem weitausladenden, in der Vierung mit einer Kuppel überwölbten noch höhern Querschiff. An der Westseite sind zwei Thürme aufgeführt, davon der nördliche (g) schmäler, der südliche dagegen (h) viel breiter, als das Nebenschiff ist. Die halbkreisrunden Absiden im nördlichen und südlichen Querschiff (f. f.) sind nicht mehr vorhanden, oder sind vielmehr eine Vermuthung des Architekten, der den Plan aufgenommen hat. Die ganze Kirche ist gewölbt und zwar ursprünglich auf Gewölbe angelegt. Auf das Mittelschiff kommen drei Gewölbe und ebensoviel auf das Querschiff; auf jedes Seitenschiff deren sechs.

Die drei Gewölbe des Mittelschiffes werden durch zweimal vier mächtige Pfeiler getragen, von denen die zwei westlichsten zugleich der Vorhalle (a) und den Thürmen (g. h.), die östlichsten der Kuppel der Vierung zur Stütze dienen. Zwischen je zweien dieser grossen und schweren Pfeiler steht zur Unterstützung der Mittelschiffwand ein kleinerer, eine Anordnuug, die auf überraschende Weise den tiefernsten Eindruck der Gesammtanlage mildert. Im Wesentlichen haben beide Pfeilerarten dieselbe Construction; die sich gegenüberstehenden Seiten haben dieselbe Vorlage von Halbsäulen, und gegen die Seitenschiffe hin die gleiche Anordnung eines Pilasters mit zwei feinen Ecksäulchen, denen dieselbe Anordnung an der Umfassungsmauer gegenüber entspricht. Aber an der Seite gegen das Mittelschiff sind die Hauptpfeiler noch durch mehrere Glieder verstärkt, so dass die Zwischenpfeiler bedeutend zurückstehen.

Sehr eigenthümlich ist die Arcadenbildung. Von den vortretenden Gliedern des Hauptpfeilers sind weite Halbkreisbogen nach dem nächsten Hauptpfeiler geschlagen; dann aber von den Haupt- zu den Zwischenpfeilern spitzbogige Arcaden, die sich nach dem Pilaster und seiner Halbsäule gliedern. Von den Gliedern der Hauptpfeiler gehen die Quergurte und runden

*) Benutzt wurde: Die mittelalterliche Kunst in Westfalen von W. Lübke. Leipzig T. O. Weigel 1853.

Kreuzrippen der Gewölbe des Mittelschiffes aus. Das Kuppelgewölbe der Vierung, dessen Zierrippen mit runden, dem Uebergangsstyl eigenthümlichen Platten oder Knöpfen besetzt sind, ruht auf vier in der Höhe angebrachten Ecksäulen. In den Schildwänden sind zwei blinde, vielleicht nur vermauerte Fenster angebracht. Die Flügel des Querschiffs sind von der Vierung durch niedrige, aussen mit Zwergsäulen besetzte Schranken geschieden. Ihre Gewölbe sind sich gleich; aber ihre Pfeiler sind verschieden gestaltet: An der Stelle der einfachen Ecksäule in den vier Ecken des nördlichen Querschiffes (f) stehen im südlichen (f') dreifache Halbsäulenbündel, ohne dass ihnen eine schwerere Last aufgebürdet ist.

Die Vierung ist um 6, der Chor um weitere 4 Stufen höher als das Langhaus, was auf eine Krypta schliessen lässt, von der aber keine Spuren mehr vorhanden sind.

Der Chor hat den in Westfalen öfter vorkommenden gradlinigen Abschluss; seine Wände aber sind mannichfach belebt, durch spitzbogige Blenden, durch sehr überhöhte, mit Rundstäben doppelt eingefasste Rundbogenfenster; seine mit Platten besetzten Gewölbrippen ruhen auf schlanken Säulenbündeln.

Zu bemerken ist noch, dass sämmtliche Fenster mit Ausnahme der beiden in den Flügeln des Querschiffes im Rundbogen geschlossen, obschon von Spitzbogen überspannt sind. Spitzbogig ist auch das Portal an der Westseite, wahrscheinlich in Folge eines Umbaues. Zwischen Vierung und Langhaus, wie zwischen Langhaus und Vorhalle ist ein breiter rundbogiger Quergurt, vor welchem ein schmalerer spitzbogiger geschlagen ist. Es sind dies Anzeichen, dass sowohl an der Westseite, als am östlichen Schluss des Mittelschiffs Reste des Neubaues vom J. 1100 übrig geblieben. Diesem Baue haben sicherlich ausser dem westlichsten Quadrat des nördlichen Seitenschiffs (i), das auch beträchtlich schmaler ist, als die übrigen Quadrate, noch die beiden Thürme an der Westseite angehört, von denen der südliche, ursprünglich schmal und schlank, in gothischer Zeit die Verbreiterung erfahren hat, die nun der Façade das hässliche unregelmässige Aussehn gibt.

Die Aussenseite des Langhauses, sowohl des Mittelschiffs als der Abseiten, ist durch Lisenen und Rundbogenfriese belebt, so wie durch die Fenstereinfassungen von Rundstäben mit reichen Capitälen und Mauerblenden, die scheinbar die Zahl der Fenster vervielfältigen. An den Mauern der Seitenschiffe wechseln stark und schwächer gegliederte Lisenen ab, je nachdem sie den stärkern oder schwächern Pfeilern im Innern gegenüber stehen. An der Westseite des nördlichen Kreuzflügels war ehedem ein Portal, davon noch Spuren sichtbar sind; auch ist diese ganze Mauerfläche reicher, als die andern mit Verzierungen bedacht. Am südlichen Kreuzflügel sind zwei grosse Rundfenster angebracht; die grossen Spitzbogenfenster dabei sind später eingebrochen. Die ganze Südseite ist im Ganzen schmuckloser behandelt, als die Nordseite; denn an sie stösst der Kreuzgang, dessen östlicher Flügel vielleicht noch dem Bau von 1100—1106 angehört, während der südliche und westliche aus dem 13. Jahrhundert stammen — Die Sacristei (k) am südlichen Kreuzarm ist ein schöner romanischer Bau, dessen vier Kreuzgewölbe von vier in der Mitte stehenden gebündelten Säulen getragen werden.

DAS HOLSTENTHOR IN LÜBECK.

Hiezu eine Bildtafel.

Das Holstenthor in Lübeck gehört zu denjenigen Baudenkmalen des Mittelalters, die, nur durch das Zeitbedürfniss hervorgebracht, mit einem spätern Culturzustand und andern Zeitbedürfnissen derart in Conflict kommen, dass sie allein durch eine kräftige Pietät vor der Zerstörung bewahrt bleiben können. Mancher Leser dieser Blätter wird sich erinnern, dass das Holstenthor vor einigen Jahren vornehmlich in Folge einer Gegenvorstellung der Versammlung deutscher Alterthumsforscher in Ulm der Gefahr der Abtragung entgangen ist.

Das Holstenthor besteht aus zwei runden, mit hohen Dachpyramiden bedeckten Thürmen, die durch ein viereckiges Mittelgebäude so verbunden sind, dass dieses mit ihnen ein gemeinsames Langrund bildet. Ueber einem kräftigen Unterbau, durch welchen die halbkreisrunden, wenig überhöhten Thoröffnungen geführt sind, erheben sich drei Stockwerke, derart mit Mauerblenden und Fenstern besetzt, dass fast kein Mauerraum zwischen denselben gelassen ist, was dem Gebäude das Ansehn eines antiken Amphitheaters gibt. Die Form derselben ist grossentheils spitzbogig, mehr oder weniger schmal, ohne andre Profilierung, als die einer rechtwinkligen Abstufung. Nur im obersten Stockwerk der Thürme sind die Fenster halbkreisrund abgeschlossen. Der viereckte Mittelbau endet mit einem Giebel, daran drei dreiseitige Wandpfeiler aufsteigen mit halbkreisrund geschlossenen Fenstern und Blenden zwischen sich. Das Ganze ist aus verschieden gebrannten Backsteinen aufgeführt, und was an Ornamenten sich vorfindet, ist durch die verschiedenen Lagen der Backsteine oder auch durch einzelne Formenstücke hervorgebracht.

Die Glanzseite des Thors, die unsre Bildtafel wiedergibt, ist der Stadt zugekehrt, und steht der über die Trave führenden Brücke nahe gegenüber. Hinter dem Holstenthor zieht sich der Wall hin, ehedem mit ihm durch niedrige Mauern verbunden und 1585 mit einem grossen Thor versehen, das zur bessern Sicherheit gegen feindliches Geschütz einen stumpfwinkligen Durchgang hatte, und das 1850 auf Veranlassung des Eisenbahnbaues abgebrochen worden. Das letztre Schicksal hatte auch ein drittes entfernteres Thor vor der Brücke über den Stadtgraben betroffen, so dass in der That nur das Holstenthor bis jetzt den Kampf um die Existenz siegreich bestanden hat.

Auf den ersten Anblick sieht das Holstenthor älter aus, als es ist. Man ist versucht, seinen Aufbau ins 14. Jahrhundert zu verlegen. Wir werden durch die Nachricht von der Erbauung, die sich in der Chronik des Franciskaners Lesemeister, herausgegeben von Dr. Fr. H. Grautoff T. II. p. 400 befindet, eines Bessern belehrt. Dort heisst es zum J. 1477: 1477.

„Item by dessen tiden do ward vullenbracht das h o l s t e n d o r na willen unde schu-

nisse der erwerdigen heren, her hinrik castorp, her hinrik van stiten unde her ludeke van tunen, borgermestern, de mit eren mederadkumpanen mit synneger vorsichticheyt anzogen nicht allenen, wat jegenwardich was, men ok wat schen mochte in tokomenen tiden, unde besorgende de kynder, de do noch weren ungeboren, unde deden na der lere vegetii in sineme boke van der ridderleken ovynge, dar he sprikt, in der tid des vredes so schal me denken up orlege unde anstande veyde. Dosulves ward gedregen de wal uppe der lastadie mit starken weren gevestet, unde des mer in anstanden jaren. Do weren, den dit myshagede, men de, de kenden vorlop der olden jar, de menen dat in den beyden steden is beter dat buwete dan ener der isliken stede stan hadde ene tunnen vul gotens goldes. Den jegensprekers ik segge: it is nicht allen luden geven cipollen to schellende."

Eine andre Nachricht befindet sich in einer handschriftlichen Beschreibung der Stadt Lübeck von Jacob von Melle, Senior und Hauptpastor an St. Marien aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und lautet:

„Gegen Westen ist das Holstenthor, wodurch man über die Trave in das Herzogthum Holstein reiset. Dieses Thor sammt der Brücke ist a. 1376 erneuert worden, da mittlerweile vor der Backergrube eine Schiffbrücke gelegen, über welche man gehen und fahren können und hat die Arbeit fast ein Jahr gewährt. Hundert Jahr danach, nehmlich a. 1477 hat man das Thor am Ende der Brücke mit den beyden runden Thürmen aus des damals verstorbenen Bürgermeisters, Herrn Andreas Gewerdes, Gütern aufgerichtet. Das folgende grosse Thor ist a. 1585 erbaut, auch a. 1710 erneuert und mit güldenen Buchstaben daran geschrieben worden: Domi concordia et foris pax sane res est omnium pulcherrima.

Auf dem äussersten Thor steht: Sub alis altissimi und ist dasselbe a. 1695 renovieret, wie auch a. 1684 das Ravelin vor der Brücke verfertigt worden.

DIE KIRCHE ZU THANN
IM ELSASS.

Hiezu zwei Bildtafeln.

Eine der zierlichsten gothischen Kirchen ist die zu Thann im Elsass. Die Stadt liegt in einem reizenden Thale an der Thur und zwischen den vielen hohen Fabrikschornsteinen ragt der Kirchthurm mit seiner gen Himmel strebenden Spitze wie ein goldener Festtag über die Werkeltagsmühen heiter und feierlich empor.

Der Kirchenbau wurde begonnen zu Anfang des 15. Jahrhunderts; um 1455 waren 1455.
Chor und Langhaus vollendet; auch der untere Theil des Thurmes, dessen Spitze aber erst
1506 bis 1516 unter Graf Sigismund von Lupfen von dem Baumeister Remi Walch auf- 1506—1516.
geführt wurde. Die Kirche ist nicht gross, dreischiffig, hat nur vier Fenster an jeder Seite des Langhauses neben einander, wohl aber zwei Prachtportale und einen kunstreichen Thurm an der Nordseite.

An der Westseite treten vor den Mauern des Mittelschiffs zwei Strebepfeiler vor, deren nördlicher einen bedeutend grösseren Durchmesser hat, als der andere. Keiner aber von beiden geht in die üblichen Fialen aus, wie denn auch die seitlichen Strebepfeiler stumpf endigen. Das Portal der Westseite nimmt den grössten Theil der Mauer unter dem Giebel ein. Seine Hohlkehlen sind mit Bildnereien ausgesetzt; ebenso das Giebelfeld über dem Eingang, der durch einen Mittelpfeiler in zwei Pforten getheilt ist. Die sehr mittelmässigen und kleinen Sculpturen enthalten Verkündigung, Geburt und Leiden Christi; darüber die Legende der Maria bis zu ihrer Krönung. Ueber dem Portal, dessen Spitzbogen-Einfassung ohne Krabben und Kreuzblume ist, sind in der Mauer drei Rundfenster (zwei kleinere und ein grosses), aber ohne Masswerk, angebracht, vor denen die Statuen Christi als Weltenrichters und einiger Heiligen, Begnadigten und Gerichteten stehen. Eine Galerie gibt hier der Mauer einen horizontalen Abschluss. Sie setzt sich an beiden Seiten des Gebäudes am Fusseude des Daches fort und gibt ihm damit eine stattliche Bekrönung. Ueber dem Giebel der Westseite, den zwei spitzbogige Fenster durchbrechen, erhebt sich ein Dachreiter mit einer auf vier Pfeilern stehenden, zierlich durchbrochenen spitzen Pyramide.

An der ganzen Westseite herrscht ein unvermittelter Gegensatz zwischen Ueberfülle und Mangel an Ausschmückung. Nach dem reichen Inhalt der Portallaibung war man berechtigt, deren Aussenseiten, sowie die Fensterrahmen gegliedert, die Mauerflächen mit Fialen und Blattwerk bedeckt zu sehen, was aber nicht der Fall ist. Dieselbe Disharmonie wiederholt sich auch an den Seiten. Auch hier verschlingt — an der Nordseite — das Portal fast

alle Kräfte der Ornamentik, so dass für Strebepfeiler und Strebebögen nichts übrig bleibt. Das Portal, von dem unsere zweite Tafel eine Abbildung gibt, ist ein besonders ausgezeichnetes Beispiel der Gothik vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Hier herrschen die geschwungenen Spitzbogen, die inneren Bogenkämme, selbst mit Verzerrung der Halbkreisform (in der Giebelspitze); die Fialenform wird zu Pfeilern verwendet, darauf Statuen stehen; ihre Rundstäbchen werden mit einem Band zusammengebunden; andere Postamente für Statuen an den Pfeilern verlassen ganz die Gothik und borgen bei der Renaissance; im Mässwerk scheint nur Willkür die Eintheilung zu machen; das Flamboyant mit der Fischblase sind die beliebtesten Formen und der Rundbogen tritt unvermerkt an die Stelle des Spitzbogens. Und doch macht das Portal einen malerischen und schönen Gesammteindruck und nimmt sich zwischen den kahlen Strebepfeilern aus, wie ein geschliffener Edelstein an einem bleiernen Kasten.

Den Hauptschmuck der Kirche bildet der Thurm. Er steht an der Nordseite, da wo Chor und Schiff zusammentreffen. Viereckig steigt er, mit nur schwach verstärkten Ecken drei Stockwerke hoch empor, von denen das mittlere reichlich so gross ist, als die anderen beiden zusammen genommen. Die Wände sind mit Blendmässwerk bedeckt; im dritten Stockwerk haben sie offene Fenster, bei welchen der Rundbogen mit gothischer Einfassung angewendet ist. Eine Galerie schliesst den quadratischen Bau ab, an deren vier Ecken Fialen — aber nur als Ornament stehen, ohne Zusammenhang mit den aufsteigenden Formen unter ihnen. Ohne Uebergang steht auf diesem Bau eine achteckige Fortsetzung mit theils niedrigen, flachrunden, theils hohen, spitzbogigen Fenstern und einer Galerie als Bekrönung, über welcher die achtseitige durchbrochene Pyramide schlank emporsteigt.

Gewiss würde der Thurm ein wohlgefälligeres Aussehn haben, wenn das dritte Stockwerk des Viereckbaues zu einer Vermittelung zwischen dem unteren und oberen Theil benutzt worden wäre. Aber auch hier wiederholt sich die Macht des Gesammteindrucks, wie bei dem Portal, weil noch der Geist der alten Kunst, obschon im Verscheiden, aus der ganzen Anlage hervorleuchtet.

Das Innere ist nicht von besonderer architektonischer Bedeutung; aber es enthält ausgezeichnet schöne Tafeln von Zeithlom, mit Christus und einigen Aposteln.

DIE KIRCHE IN MAURMÜNSTER
IM ELSASS.

Hiezu eine Bildtafel.

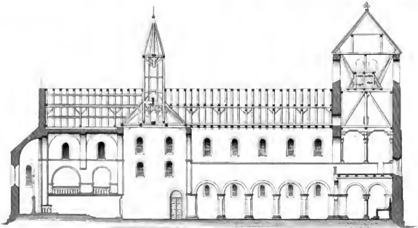
In dem vom deutschen Reiche abgerissenen Theile des Oberrheins finden sich noch viele hochbedeutsame Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters. Wir können von ihnen leider! nur als von unserem geistigen Eigenthum sprechen; aber diess Recht wenigstens wollen wir uns wahren. Zu den interessantesten derselben gehört die Kirche, deren Vorderseite unsere Bildtafel zeigt.

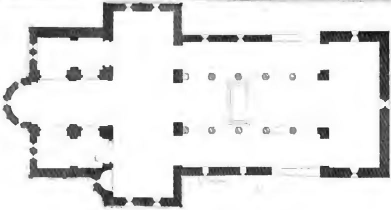
An der Strasse von Strassburg nach Saverne im heutigen Departement des Niederrheins, in einem anmuthigen, fruchtreichen Thale in den Vorbergen der Vogesen liegt das Städtchen Maurmünster, von den jetzigen Herren Marmoutier getauft. An dieser Stelle hatte zu Ende des 6. Jahrhunderts der h. Leobardus aus Irland, ein Schüler S. Columbans, eine 590.
Abtei, wohl die älteste im Elsass, gegründet; doch scheint sie nicht in Aufnahme gekommen zu sein; denn wir finden im J. 724 eine neue Gründung verzeichnet durch den Abt Maur, 724.
nach welcham die Abtei nachmals benannt worden. Ludwig der Fromme sandte 816 den 816.
H. Benedict von Aniane zur Reformierung des Klosters dahin, das inzwischen sammt der Kirche 827 ein Raub der Flammen wurde. Unter dem Abt Celsus und dem Beistand Kaiser Lud- 827.
wigs, wie seines natürlichen Bruders, des Bischofs Drogon von Metz, wurden 833 Kirche und 833.
Abtei neu aufgebaut. Da von einer späteren Einweihung der Kirche zu Maurmünster durch den Bischof Archimbald von Strassburg 971 berichtet wird, so scheint jener Bau nicht lange unver- 971.
sehrt geblieben zu sein; aber auch vom Bau des 10. Jahrhunderts ist nichts mehr vorhanden; denn die ältesten Theile der jetzigen Kirche, die westlichen gehören ihren Bauformen nach ins 12. Jahrhundert. Doch sind wir ohne Nachrichten in Betreff der späteren Schicksale der 12. Jahrh.
Kirche, deren Inneres nebst der östlichen Hälfte im gothischen Style ausgeführt ist. Nur soviel erzählt die Geschichte, dass die Abtei von ihren Schutzherren, den Grafen von Geroldseck, viele Beraubungen erfahren, so dass sie nach und nach verarmte und 1517 mit 1517.
dem Benedictinerstift zu Bursfelden vereinigt wurde. Im Bauernkrieg arg verwüstet kam die Abtei erst wieder 1617 unter dem Abt Riegel zu einigem Ansehn und erhielt 1704 ihre 1617. 1704
ehemaligen Besitzungen zurück.

Es dürfte schwer sein, die Kirche von Maurmünster in Betreff ihrer Façade einer architektonischen Gruppe einzuordnen. Sie steht mit ihren charakteristischen Zügen ganz vereinzelt. Vor allem muss es auffallen, dass jede Verbindung mit dem Innern der Kirche fehlt; denn die kleinen, schmalen Mauerlöcher können nicht als Fenster gelten und haben auch offenbar nur für Vorräume einige Bedeutung. Bei diesem so ganz eigenthümlichen Uebergewicht der Mauerfläche über deren Durchbrechungen muss man an eine bestimmte

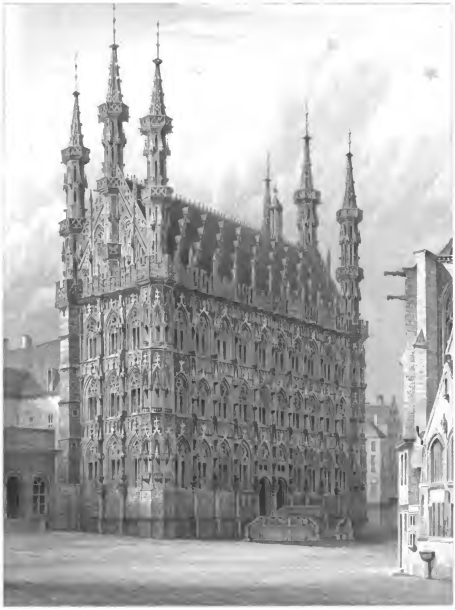




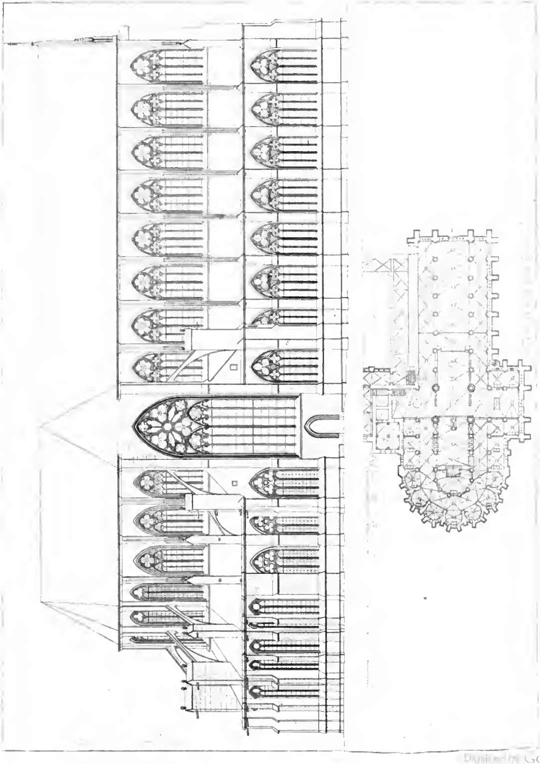


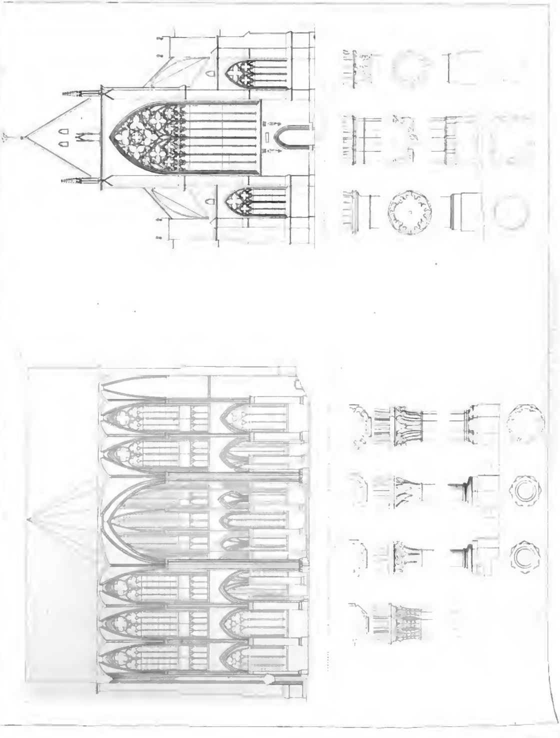






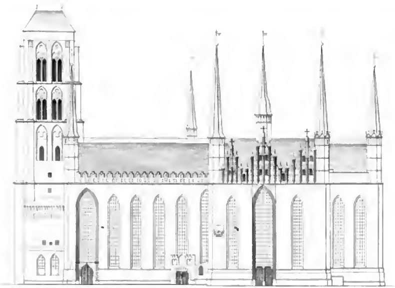


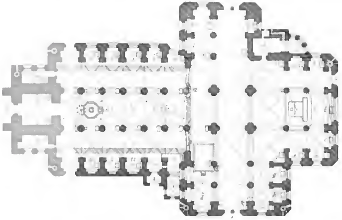


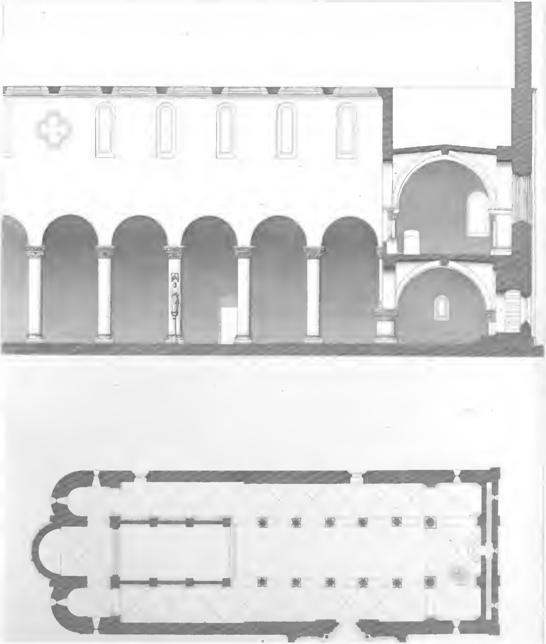




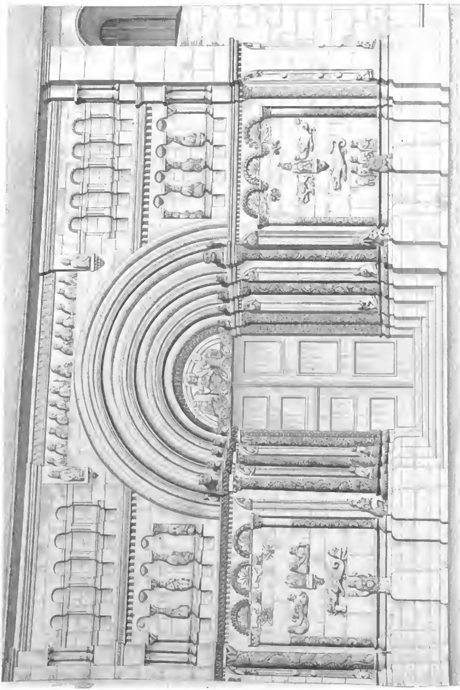
DAS RATHHAUS UND DER ARTUSHOF





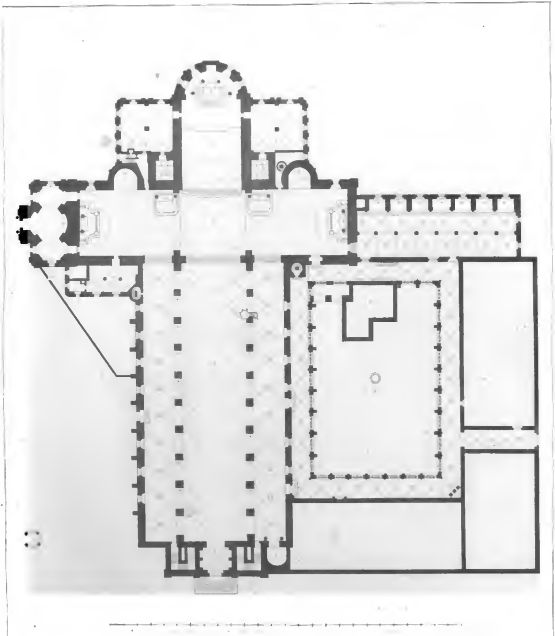










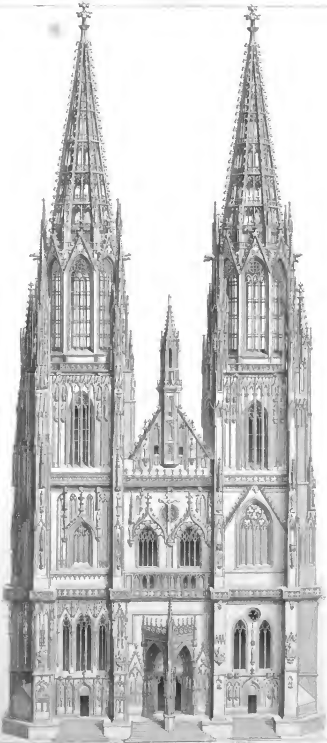






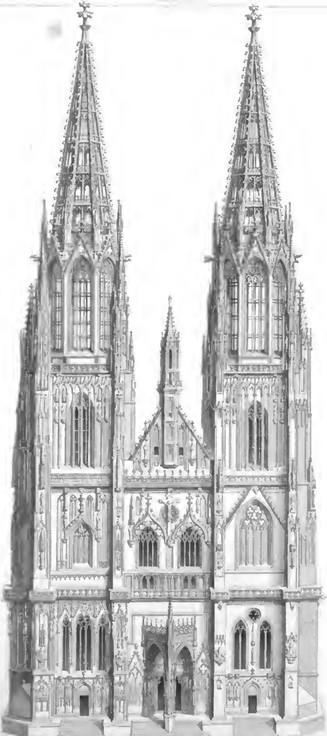




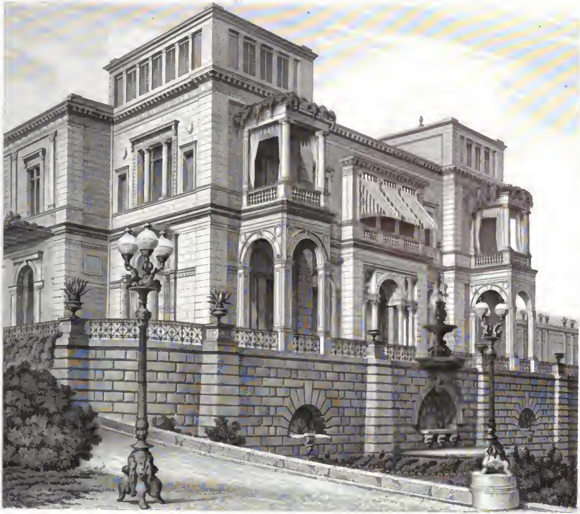


DOM ZU [illegible]

7

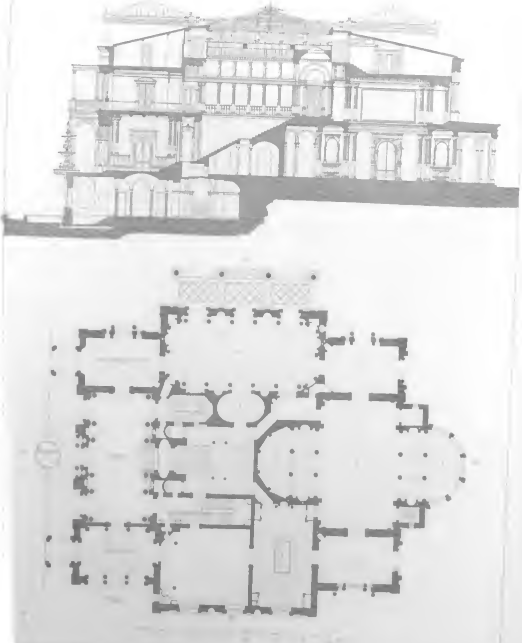


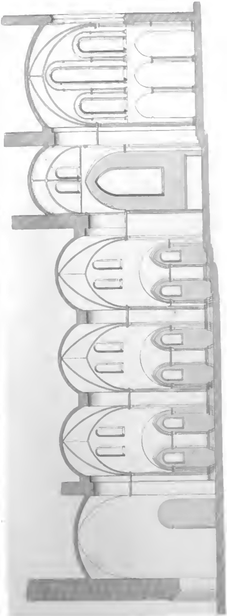
DOM ZU REGENSBURG 1275 - 18[illegible]

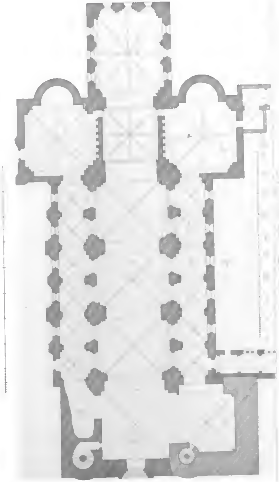




VILLA DES KRONPRINZEN VON WÜRTTEMBERG











ÉGLISE DE THANN



KIRCHE IN MAURSMÜNSTER

ZWEITE ABTHEILUNG.

BILDNEREI.

DIPTYCHON AUS DEM KLOSTER LORCH.

1 F. 5 Z. hoch, $11^{1}/_{2}$ Z. breit.

Hierzu eine Bildtafel.

In der Vaticanischen Bibliothek zu Rom befindet sich ein Codex aureus*, der mit der pfälzbayrischen Bibliothek (Palatina) aus Heidelberg nach der heiligen Stadt gewandert, ursprünglich aber dem zur Diöcese Mainz gehörigen Kloster Lorch eigen war. Er enthält die Evangelien des Lucas und Johannes mit goldenen Buchstaben auf Pergament geschrieben, und zwar in abwechselnd purpurrothen und blauen Streifen. Die Schriftzüge sind die des neunten Jahrhunderts. Auf dem letzten Blatte ist folgende Bemerkung eingetragen: „Renovatus ac ligatus est Liber iste sub Reverendissimo Praeposito Eberhard de Wassen Monsaterio Lorissense, anno Domini MLXXIX. Ligatus per Johannem de Sillingestat Vicarium Ecclesie Wormacensis.“ Daraus sehen wir, dass der Codex 1079 von neuem eingebunden worden, so dass seine Herkunft aus dem neunten Jahrhundert nicht unwahrscheinlich ist. Merkwürdig bleibt es aber, dass ein Buchbinder seine Arbeit für so bedeutend hält, sie documentarisch der Geschichte zu überliefern, während der kunstreiche Schreiber des Codex und der noch viel kunstreichere Verfertiger des Diptychons an die Verewigung ihres Namens und der Zeit ihrer Arbeit nicht gedacht haben.

Ich bekenne, dass es mir nicht leicht wird, für das Diptychon dasselbe Alter anzunehmen, wie für die Schrift. Keine bildnerische Arbeit aus carolingischer Zeit ist mir bekannt, die eine ähnliche Kunstfertigkeit zeigte, wie dieses Elfenbein. Dagegen haben wir bereits viele Arbeiten aus dem elften Jahrhundert kennen gelernt, die, gestützt auf Studien antiker Bildwerke, in ähnlicher Richtung auf einer hohen Stufe der Vollkommenheit stehen. (Ich erinnere nur an die Elfenbeinarbeiten der Bamberger Schule, Band I. II. der „Denkmale“.)

Das Relief enthält fünf Abtheilungen, drei grössere in der Mitte, einen Streifen darüber, einen Sockel darunter, jede einzelne Abtheilung von einem gewundenen Rundstab eingefasst. Dem Ganzen liegt der Gedanke von der Bedeutung Christi zu Grunde, und er entwickelt sich von unten nach oben, von der Geburt beginnend, zur Erinnerung an die Herrschaft über Sünde und Tod fortschreitend, dazu das Kreuz die Berechtigung gibt.

Das Relief der untern Abtheilung (das in unsrer Abbildung weggelassen worden) enthält zwei Scenen: einmal, wie die drei Magier zum Herodes kommen und wegen des neuge-

* Cod. Palat. Vatican. no. 50.

borenen Königs Auskunft erbitten; dann wie sie das Kind auf der Mutter Schoss treffen und beschenken. Die Zeichnung dieser Figuren ist so charakterlos, dass ich mich nicht entschliessen konnte, sie zu copieren. Zu bemerken allein dürfte sein, dass die Magier phrygische Mützen tragen, was auf altchristliche Ueberlieferung deutet.

Von grosser Schönheit dagegen ist die dreifache mittlere Abtheilung. Unter einer Art Triumphbogen steht Christus, noch im Knabenalter, in eine lange Tunica gekleidet, über welche ein faltenreicher Mantel gelegt ist. Das Haupthaar fällt in Locken auf Hals und Nacken; die Rechte macht die segnende Handbewegung, mit der Linken hält er — aber auf dem Mantel — das Evangelium. Unter seinen Füssen krümmen sich ein Löwe und ein Drache, die Sinnbilder von Tod und Sünde, denen sich noch eine Schlange und ein Chamäleonartiges Thier gesellen, die auch von Tod und Sünde nicht zu fern stehen mögen. Das Antlitz des Gottessohnes strahlt von heiterer Siegsgewissheit, und ist uns ganz gerade zugekehrt.

An jeder Seite steht ein Engel, ebenfalls in Tunica und Mantel gekleidet, kurzen lockigen Haupthaars, in der Rechten eine Schriftrolle, in der Linken einen in ein Kreuz ausgehenden Stab. Diese himmlischen Sendboten stehen hier an der Stelle von Aposteln, die ja des gleichen Dienstes zu pflegen haben. Von besonders guter Wirkung sind die muschelartig verzierten Heiligenscheine.

In der obern Abtheilung halten schwebende Engel ein Schild mit dem umstrahlten Kreuz, um an das Ereigniss zu erinnern, durch welches Tod und Sünde ihre vernichtende Macht verloren haben.

Sind schon der Styl der Zeichnung, die Anordnung und die Faltenzüge der Gewänder sichtlich der Antike entlehnt, so ist sogar das Motiv der das Schild haltenden Engel von antiken Sarkophagen genommen, wo man nicht selten zwei Genien in ähnlicher Stellung findet, die ein Medaillon mit dem Bildniss des Verstorbenen halten.

Sehr auffallend ist die Darstellung Christi in so sehr jugendlicher Gestalt. Ungewöhlich ist es gar nicht, ihn als Kind mit Buch und Segnung auf der Mutter Schösse zu sehen; aber dem etwa zwölfjährigen Knaben die Herrschaft über Sünde und Tod zu übertragen, ist gewiss eine seltene Auffassungsweise des Verbum caro factum. Das Mosaikbild in St. Vitale zu Ravenna aus dem sechsten Jahrhundert zeigt auch einen etwa zwölfjährigen Christus als König des Himmels, und so könnte man versucht sein, das Lorcher Diptychon ins hohe Mittelalter zu versetzen. Dennoch spricht sowohl die Ornamentik, als der Grad künstlerischer Durchbildung dafür, dass das Diptychon erst bei der Erneuerung des Einbandes beschafft worden ist.

DAS HOLTZHAUSENSCHE GRABMAL
IM DOM ZU FRANKFURT A. M.*

7 Fuss hoch.

Hierzu eine Bildtafel.

Das Holtzhausensche Grabmal im Dom zu Frankfurt a. M. ist in vieler Beziehung beachtenswerth. Während es die Ansprüche an ein Zeitbild, an Bildnisstreue befriedigt, ist es zugleich ein Beispiel vortrefflicher und geschmackvoller Behandlung der Zeittracht, einer ernsten Auffassung der Aufgabe und einer einfachen würdevollen, aber durchaus nicht kalt-conventionellen Darstellung. Dem Styl und der Ausführung nach muss es zu den vorzüglichsten Sculpturwerken des 14. Jahrh. gezählt werden, und wollte man, was irriger Weise so Viele thun, Bemalung mit Malerei verwechseln, so könnte man es als eine Verbindung von Baukunst, Bildnerei und Malerei aufführen.

Wir sehen auf dem Grabmal den Johann von Holtzhausen und seine Ehefrau Gudula geb. Goldsteius in hohem Relief, eingefasst von einem gothischen Rahmen in Form eines Kirchenportals; versteht sich bei veränderten Mässen. Johann von Holtzhusen, Sohn des Schöffen Gipel von Holtzhusen, war 1357 Rathsherr in Frankfurt, und Schöff, 1363 und 1374 Bürgermeister und starb 1393. Er hatte zwei Söhne und zwei Töchter; einer seiner Söhne überlebte ihn, und seine Nachkommen bilden das jetzt noch blühende Geschlecht der Holzhausen.

Johann von Holtzhusen trägt langes gelocktes Haar, unbeschnittenen, am Kinn getheilten Bart, einen hellblauen kurzen Rock, mit engen Aermeln, Rock und Aermel mit dichten Reihen von Knöpfen besetzt; enganliegende rothe Strumpfhosen, schwarze Schuhe mit spitzen Schnäbeln und einen violetten, weiss gefütterten Mantel mit einer zurückgelegten rothen Kapuze, der nach griechischer Weise auf der rechten Schulter geknöpft ist. Ein brauner Ledergürtel um die Hüften hält zugleich einen Dolch (an der rechten Seite) und eine Tasche vorn am Unterleib. — Die Frau, gleich ihrem Manne eine schöne Person, birgt ihr Haar unter einer feingestrickten wollenen, weissen Kapuze. Sie hat ein ziemlich enganliegendes, blaues Kleid mit engen mit Knöpfen besetzten Aermeln; ihr Mantel, wie der des Mannes, violet mit weissem Futter, ist durch eine rosettenartige Schliesse auf der Brust zusammengehalten. Ihre Schuhe sind nicht so spitz als die des Mannes. Sie hat ihren Mantel unter den rechten Arm geschlagen

* Benutzt wurde: Beiträge zur teutschen Kunst und Geschichtskunde von Dr. F. H. Müller. 1837.

wodurch ein wechselvolles Formenspiel der Falten und des Gewandrandes entsteht; einigermässen ist dies auch bei dem Manne der Fall, wo der Mantel vom linken Arm ein wenig eingeklemmt wird. Beide Gestalten sehen ganz grad aus, ohne alle Seitenbewegung; der Mann hat die Hände zum Gebet gefaltet, die Frau hat als Zeichen des Gebets den Rosenkranz in der Hand. Sie steht auf dem Hund; der Mann auf dem Löwen. Sonst, und vornehmlich in älteren Zeiten, sind die Thiere unter den Füssen der Verstorbenen, so gut wie unter denen Christi, Sinnbilder der bösen Leidenschaften, roher Naturkräfte, der Sünde und des Todes. Hier scheinen sie diese Bedeutung nicht zu haben und deuten vielmehr auf Treue und Stärke.

Die architektonische Einfassung gleicht der einer Thüre, die in zwei Spitzbogen getheilt ist, und im Zwischenfeld einen Dreipass hat. Alle Bogenränder sind mit Krabben besetzt, der Hauptbogen endet in eine Kreuzblume; dessgleichen eine jede der beiden Seitenfialen. Die architektonischen Glieder haben eine sehr bescheidene Bemalung mit Gelb und Violet, nur die Fialen-Piramiden sind roth.

Bemerkenswerth ist am Hauptbogen der Uebergang vom einfachen Spitzbogen zum Eselsattel; vielleicht eines der ältesten Beispiele dieser erst im 15. Jahrhundert üblichen Form. — Zu beiden Seiten der Kreuzblume sind die Familienwappen der beiden Eheleute angebracht, das Holtzhusensche: drei weisse Rosen im schwarzen Felde; das Goldsteinssche: ein aufgerichteter Drache mit Vorderkrallen und gespaltenem Huf an den Hinterbeinen, im goldenen Felde.

Die Inschrift lautet (ohne Abkürzungen): † anno domini 1371 obiit gudela nata johannis goltsteyns bone memorie quondam legitima (nehmlich uxor) johannis de holtzhusen scabini frankenfurtensis in vigilia barbare. — In die leere Stelle scheint die Inschrift bestimmt gewesen zu sein, die man in einem alten Epitaphienbuch gefunden hat: † anno domini 1393 septima Kal. Februarij obiit dominus johannes de holtzhusen senior scabinus frankenfordensis cujus anima requiescat in pace. Der Umstand, dass diese Inschrift nicht auf den Stein eingegraben ist, spricht dafür, dass er nach dem Tode der Frau angefertigt worden. In diesem Falle hat Johann Holtzhusen sein Bildniss schon bei Lebzeiten auf das Grabmal setzen lassen. Dafür stimmt auch sein Aussehen, das mehr das eines Fünfzigers als eines Siebzigers ist.

Das Grabmal war nicht von Anfang an im Dom, sondern in der nahe beim Dom gelegenen St. Michaelis-Capelle, in welcher Johann v. Holtzhusen eine Vicarie der HH. Valentin, Blasius und Agnes dotiert hatte, und wo er mit seiner Frau die Grabstätte gefunden. 1806 wurde die Capelle in ein Waarenlager verwandelt, das Grabmal aber in den Dom gerettet, was um so dankenswerther ist, als die Capelle später gänzlich abgebrochen worden.

DIE KLUGEN UND DIE THÖRICHTEN JUNGFRAUEN

AN DER BRAUTTHÜRE ZU S. SEBALD IN NÜRNBERG.

Hierzu zwei Bildtafeln.

Zehn Jungfrauen, erzählt der Evangelist, nahmen ihre Lampen und gingen aus, den Bräutigam würdig zu empfangen. Fünf von ihnen waren klug und versahen sich mit Oel ausser der Lampe; fünf waren thöricht und hatten, mögliche Zwischenfälle nicht berechnend, nur die Lampen mit Oel gefüllt. Der Zwischenfall aber trat ein; der Bräutigam kam nicht zur erwarteten Stunde; die Jungfrauen schliefen ein vor der verschlossenen Pforte, durch die der feierliche Einzug geschehen sollte; als er aber nun plötzlich erschien, waren die Lampen der thörichten Jungfrauen trocken und brannten nicht, während die klugen, die ihrigen aus ihren Oelkrügen speisend, den Bräutigam in Ehren und Freuden empfangen konnten.

Obschon die Parabel stellenweis hinkt — wie sie denn gleich in der ersten Zeile „das Himmelreich wird gleich sein zehn Jungfrauen" offenbar etwas ganz anderes sagt, als was sie sagen will — und namentlich die Klugheit der Klugen bis zu der unchristlichen Lieblosigkeit sich steigern lässt, die den sorglos unklugen Schwestern auch jede kleinste Beihülfe versagt, so ist der gesunde Kern der Erzählung doch immer auf guten Boden gefallen und hat mit ihrer tiefen und vielfachen Bedeutung namentlich der bildenden Kunst reiche Veranlassung zu Darstellungen gegeben, wobei es an verschiedenartiger Auslegung nicht gefehlt hat. Bald galten die zehn Jungfrauen als sinnbildliche Gegensätze von Klugheit und Unklugheit, von Gut und Böse, von Christenthum und Judenthum; auch wohl von Gerecht und Ungerecht, so dass sie geradezu das Jüngste Gericht zu ersetzen bestimmt wurden.

Am natürlichsten, obschon mit einer wesentlichen Modification der Erzählung, hat die alte Kirchenbaukunst den Inhalt der Erzählung aufgefasst. Für sie sind Himmelreich und Kirche nahebei identisch; der Bräutigam ist Christus; er hat den Schlüssel zu der verschlossenen Pforte. Vor ihr harren die Jungfrauen und so finden wir sie in den Nischen der Portale, oder in der Vorhalle (dem Paradies) der Kirche, die Einen befähigt einzutreten in sie, die Andern unfähig und zurückgewiesen.

Ein Umstand der Erzählung gibt ihrer Darstellung noch eine besondere Bedeutung. Die Jungfrauen erwarten den „Bräutigam", um mit ihm einzugehen durch die Pforte, zu der nur er den Schlüssel hat. Es ist nicht gesagt, ob er eine Braut mitbringe, ob Eine von ihnen die Erwählte sein solle, ob sie ihm — nach Klostervorstellung — alle angehören werden,

die mit ihm sind: genug, er kommt als Bräutigam und ein Hochzeit-Gedanke knüpft sich leicht daran. So erhält denn mancher Orten, und namentlich bei der Sebalduskirche in Nürnberg, das Portal mit den klugen und thörichten Jungfrauen die Bestimmung, dass Brautleute durch dasselbe zur Trauung in die Kirche zu gehen haben und noch vorher im Angesicht der zehn Jungfrauen eingesegnet werden. Demzufolge heisst das Portal an der Nordseite der Sebalduskirche, daran die Statuen sich befinden, die Brautthüre.

Betrachten wir nun zuerst diese Brautthüre in ihrem ganzen architektonischen Zusammenhang, so müssen wir ihr das Lob des geschmackvollen Reichthums geben. Der Grundtypus eines Portals, wie er sich schon in der romanischen Bauperiode ausgebildet hatte, mit der überspannten, verjüngten Thürlaibung, in deren Abtheilungen die Hohlkehlen zu Nischen geworden, ist beibehalten, aber mit den Mitteln gothischer Ornamentik aufs mannichfaltigste und zierlichste ausgeschmückt.

Wohl ist die Thürlaibung im Spitzbogen überspannt, allein durch rechts und links anschliessende Dreiecke in ein Rechteck gefasst. Der Bogen selbst ist mit durchbrochenem Mässwerk ausgefüllt und zwar derart, dass er sich mit einem Halbkreisbogensegment verbindet, an welches ein Kamm von kleinen Spitzbogen mit Rosettenmässwerk sich ansetzt. Der eigentliche Thürbogen ist sodann ein vielgegliederter überhöhter Spitzbogen. Blattwerk der Bogen und Baldachine über den Nischen, wie Consolen unter den Figuren steigern den Eindruck des Reichthums, der durch diese seine höhere Weihe erhält.

Innen an den Pfeilern sind die Statuen von Adam und Eva angebracht, zwischen beiden das Brustbild Christi. Diese Stelle, bereits im Innern der Kirche, scheint die Bedeutung der Stammältern unseres Geschlechts hervorzuheben, wonach Christus sich selbst als „des Menschen Sohn“ bezeichnet. Aussen an der Kirchenmauer neben dem durchbrochenen Bogen steht links die Statue der Madonna mit dem Kinde, rechts die des heil. Sebaldus; letztere als die des Patrons der gegenwärtigen Kirche, erstere als die der Schutzheiligen einer jeden.

Die zehn Jungfrauen sind an dem Portal so vertheilt, dass die klugen auf der Madonnenseite stehen, die thörichten auf der des Sebaldus; ferner, dass je eine der Jungfrauen an der Aussenseite der Kirchenmauer unter Maria und Sebaldus angebracht sind, die andern aber die Nischen der Thürlaibung einnehmen.

Es frägt sich nun, ob der Künstler in den Gestalten nichts weiter habe vor Augen stellen wollen, als zehn Jungfrauen, oder ob er ihnen noch eine besondere Bedeutung beilegt, da denn doch die Fünfzahl in der Parabel nicht ganz zufällig oder willkürlich sein mag? Glaublich erscheint, dass er mit den klugen Jungfrauen Tugenden, mit den thörichten Laster gemeint habe und wir würden demnach an die Cardinaltugenden und deren Gegentheil zu denken haben. Freilich nennen uns Sokrates, Plato, Cicero etc. nur vier Cardinaltugenden (Weisheit, Mässigkeit, Tapferkeit und Gerechtigkeit), auch das Buch der Weisheit (im alten Testament) folgt dieser Anschauung, die sodann in die christliche Moral übergegangen ist, nur dass hier noch Glaube, Liebe, Hoffnung beigefügt wurden. Nehmen wir die drei letzten

als eine dreieinige, mithin eine, so würde die Fünfzahl der klugen Jungfrauen kein Hinderniss bieten, die Cardinaltugenden in ihnen zu sehen, wobei die Anwendung auf ihr Gegentheil von selbst sich ergäbe. Die Darstellung freilich unterstützt diese Annahme nicht, da keine der Gestalten durch einen besondern Charakterzug sich von den andern unterscheidet.

Fällt somit eine specielle Motivierung weg, so bleibt uns dafür der Gegensatz von freudiger Zuversicht und haltungsloser Niedergeschlagenheit, der mit wenigen, aber sprechenden Zügen ausgedrückt ist. Bei den Klugen steigert die Freude sich bis zu stolzem Selbstbewusstsein; sie halten nicht nur die brennenden Lampen hoch, sie deuten auch — wenigstens theilweis — mit Vergnügen auf das Zeugniss ihrer Klugheit; während die Thörichten unter den mannichfachsten Geberden der Betrübniss, der Reue, selbst der Verzweiflung ihre Lampen umgekehrt in den Händen halten, zum Zeichen, dass sie ohne Oel und mithin dienstuntauglich sind. Es ist dabei wohl zu beachten, dass ungeachtet der Verschiedenheit in der Darstellung, wonach eine jede Gestalt ihre Empfindung anders, als die andern ausdrückt, doch im Ganzen eine solche Uebereinstimmung innegehalten ist, dass nicht auf jener, sondern auf dieser der Nachdruck ruht und damit das architektonische Interesse einer ruhigen Gesammtwirkung befriedigt ist.

Was die Kunstforschung bei diesem Werke aber am meisten beschäftigt, ist der Styl desselben. Im Allgemeinen lässt sich allerdings die Bemerkung machen, dass er, allem Naturalismus fern, noch ganz auf idealer Grundlage stehe, dass die Formen fast unterschiedlos bei allen Figuren und Angesichtern dieselben seien und dass der Künstler unverkennbar dabei mehr nach Schönheit, als nach Natur-Wahrheit, wenn auch nicht mit hinlänglichem Erfolg, gestrebt habe. Nun aber der Geschmack in der Bekleidung, die Anordnung der Gewänder und die Formen und Züge der Falten, die sich so wesentlich von dem Styl deutscher Bildnerei des 15. Jahrhunderts unterscheiden, regen die Frage nach der Herkunft dieses Styls von Neuem lebhaft an. Wir finden denselben gleichzeitig in Frankreich und Belgien, wie in Italien. Hier finden wir seine ersten Anfänge in der Pisaner Schule, namentlich bei Andrea Pisano um 1320—30, und sehr ausgebildet ganz in der Weise unsrer „Jungfrauen“ bei Nino Pisano um 1360, ohne dass man ihn von ihren Vorgängern Giovanni und Nichola ableiten könnte. Die Geschichte der französischen Bildnerei ist noch nicht so vollständig erforscht, dass man über Beginn und Fortentwickelung des Styls ein sicheres Urtheil haben kann. Die deutsche Bildnerei dagegen sehen wir an einer Reihenfolge von nun bekannten Denkmalen in organischem Zusammenhang sich entwickeln, angeregt durch Vorbilder des römischen Alterthums zuerst diesen folgen (Schule von Bamberg), dann mehr und mehr eigenthümliche Gestalt gewinnen (sächsische Schule) und in besondere Weichheit und Zierlichkeit übergehen (Schule von Cöln). Unverkennbar sind die Einflüsse von der Cölner Schule an vielen Bildnereien aus dem 14. Jahrhundert im Dom zu Mainz, in S. Emmeran zu Regensburg, u. a. O. und auffallend auch an vielen Bildhauerwerken in Nürnberg, namentlich an den Jungfrauen der Brautthüre von S. Sebald. Dennoch ist damit noch nicht ermittelt, ob dieser Styl mit den langgezogenen, weichen, geschwungenen Falten, wirklich ganz aus deutschem Formensinn

hervorgegangen, oder ob Einflüsse aus Frankreich oder Italien wenigstens mitgewirkt haben? Was Italien betrifft, so scheint es umgekehrt von Deutschland aus veranlasst worden zu sein, die neue Bahn zu betreten. Dafür spricht nicht allein die Einführung des gothischen Baustyls und deutscher Baumeister im 14. Jahrhundert in Italien, sondern wir wissen auch, dass um diese Zeit ein Bildhauer, Meister Wilhelm von Cöln und sein Sohn Heinrich in Toscana thätig waren; so dass dadurch eine Verbindung mit Deutschland nicht unwahrscheinlich wird.

Dem sei nun wie ihm wolle, die Uebereinstimmung des Styls in der italienischen, französischen und deutschen Bildnerei des 14. Jahrhunderts ist so sicher vorhanden, wie die des Baustyls der verschiedenen Länder um jene Zeit, und wir werden weniger erfolgreich überall nach den Anfängen suchen, als die feinern Unterschiede festzustellen haben, in denen sich die charakteristischen Merkmale der verschiedenen Nationalitäten kund geben.

Wer ist nun zu nennen unter den Nürnberger Künstlern als der Schöpfer der Figuren an der Brautthüre zu S. Sebald? Suchen wir zuerst die Zeit zu bestimmen, in welcher sie gemacht sein können, so werden wir sie natürlich nicht für älter halten, als die Brautthüre, deren Schmuck sie sind; somit für eine Arbeit vom Ende des 14. Jahrhunderts, wie sich aus den Bauformen der letztern ergibt. Der bedeutendste Bildhauer in Nürnberg war um die Mitte des 14. Jahrhunderts Sebald Schonhover. Von ihm sind die Statuen an der Vorhalle der Frauenkirche, sowie diejenigen des „schönen Brunnens“.

Sie haben ein ähnliches Gepräge, deuten aber nicht nur auf eine etwas frühere Zeit, sondern auch auf einen Meister von etwas strengeren Formen, als wir bei den Figuren der Brautthüre wahrnehmen. Dennoch ist in diesen dieselbe Richtung unverkennbar, nur dass alle Formen reicher, alle Linien milder und sanfter geworden. Und so darf man wohl annehmen, dass die klugen und thörichten Jungfrauen von S. Sebald in Nürnberg von einem Schüler Sebald Schonhovers und zwar von einem seiner bedeutendsten herrühren und um 1370—80 gefertigt worden sind.

Für meine Bildtafeln sind Photographien nach den Originalen zu Grunde gelegt.

DAS GRABMAL DES KAISERS MAXIMILIAN I.
ZU INNSBRUCK.

Hierzu zwei Bildtafeln.

Kaiser Maximilian I. war ein leidenschaftlicher Freund und Förderer der schönen Künste. Das Schicksal hat es auch gut gefügt, dass seine Zeit Künstler hervorgebracht, mit denen die deutsche Kunst ihren zweiten Höhepunkt erreichte und dass ihm Männer wie Burgkmaier, Vischer, Dürer u. A. seine Kunstliebe befriedigen konnten. Ein eigenthümlicher Zug geht durch die kaiserlichen Kunstunternehmungen, indem er gern seine Person zum Mittelpunkt derselben machte. Man denke nur an den Triumphzug (sowohl an den von Dürer, als den von Burgkmaier), an den Theuerdank, den Weisskunig! etc. Kein Wunder, dass ihn die Idee seines Grabdenkmals angelegentlich beschäftigte, dessen Mittelpunkt er der Natur der Sache nach sein musste. Sein politischer und ritterlicher Sinn fand auch leicht eine Conception, nach welcher seine Person und seine Thaten in Verbindung gebracht wurden mit der Geschichte und aus der ein Werk hervorging, das ebenso durch den unmittelbaren Eindruck Erstaunen erregen, als durch den Reichthum der Gedanken und Darstellungen fesseln musste. Noch gegenwärtig, ungeachtet seiner offenbar lückenhaften Aufstellung, macht das Denkmal eine grosse ernste Wirkung, die gehoben wird durch die Architektur der Kirche, deren Mittelpunkt es ist, wie es wahrscheinlich die Veranlassung zum Bau derselben gewesen.

Auf drei Marmorstufen in der Mitte der Kirche, deren oberste von Trophäen in Erzguss eingefasst ist, steht abgeschlossen durch ein erznes Gitter mit den Wappen Oestreichs das Kenotaph, auf dessen oberer Platte Maximilian im kaiserlichen Ornat, knieend im Gebet, in über lebensgrosser Gestalt, als Statue in Erzguss abgebildet ist. Am Rande des Lebens, über dem Grabe wendet sich der mächtige Herrscher und Gnadenspender demüthig flehend um Gnade und Erbarmen an den Allmächtigen, wohl bedenkend, dass bei diesem kein fürstliches Ansehn Vorrechte gibt und Alle allzumal Sünder sind und des Ruhmes ermangeln, den sie vor Gott haben möchten.

Inzwischen, wenn auch am Schlusse irdischer Herrlichkeit das Auge sich flehend, hoffend und vertrauend nach oben wendet, so darf doch der Kaiser ohne Scheu auf sein Leben zurückblicken und auch für uns den Vorhang zurückziehen von den Tagen des Glücks und der Freude, der Thaten und Leiden, davon es in reichem Mässe erfüllt war. Darum erhielt das Kenotaph (das 6′ 2″ hoch, 13′ lang, 7′ 3″ breit und von buntem Marmor gefer-

tigt ist) zwischen 16 Pfeilern von schwarzem Marmor in zwei Reihen 25 Platten von Carrara-Marmor, 2' breit, 1½' hoch, deren Reliefs folgende Darstellungen aus dem Leben Maximilians enthalten: 1. die Vermählung Maximilians in seinem 18. Jahr mit der Tochter Karls des Kühnen, Maria von Burgund, zu Gent am 20. August 1477. — 2. Sieg bei Guinegate 7. Aug. 1497 über Ludwig XI. von Frankreich. — 3. Die Einnahme von Arras, 4. Nov. 1492. — 4. Maximilians Krönung zum römischen König, 9. April 1486. — 5. Treffen zwischen Venetianern und den von Maximilian unterstützten Tyrolern am Callian unweit Trient, 10. Aug. 1487. — 6. Maximilians Einzug in Wien nach Vertreibung der Ungarn im August 1490. — 7. Eroberung von Stuhlweissenburg 18. Sept. 1490. — Margarethe, des Kaisers Tochter, kehrt als verschmähte Braut des französischen Kronprinzen zurück, 1493. — 9. Vertreibung der Türken aus Kroatien 1493. — 10. Bündniss Maximilians mit dem Papst Alexander VI., der Republik Venedig und dem Herzog von Mailand wider Carl VIII. von Frankreich, 31. März 1495. — 11. Belehnung des Ludovico Sforza mit dem Herzogthum Mailand, zu Worms 5. Apr. 1495. — 12. Philipp der Schöne, des Kaisers Sohn aus erster Ehe, vermählt sich mit Johanna von Arragonien, der Erbin von Arragon und Castilien, zu Brüssel 1496. — 13. Niederlage der Böhmen im pfalz-bayrischen Erbfolgekriege, bei Regensburg 12. Sept. 1504. — 14. Die Belagerung von Kafstein im Sept. 1504. — 15. Herzog Carl von Geldern unterwirft sich dem Kaiser 1505. — 16. Maximilian schliesst mit Papst Julius II., den Königen von Spanien und Frankreich die Liga von Cambray wider die Republik Venedig 1508. — 17. Maximilian zieht in Padua ein und besetzt das venetianische Gebiet. — 18. Herzog Maximilian Sforza wird in das von den Franzosen geräumte Herzogthum Mailand wieder eingesetzt 1512. — 19. Die zweite siegreiche Schlacht bei Guinegate wider die Franzosen 17. Aug. 1513. — 20. Heinrich VIII. von England vereinigt sich nach der Schlacht von Guinegate 1513 mit Maximilian. — 21. Schlacht gegen die Venetianer bei Vicenza 7. October 1513. — 22. Der glückliche Ausfall der kaiserlichen Besatzung von Murano wider die Venetianer, im April 1514. — 23. Maximilian und König Wladislaus von Ungarn besprechen die Wechselheirath zwischen den Enkeln des Kaisers Ferdinand und Maria mit Anna und Ludwig, des Königs Kindern, zu Wien 22. Jul. 1515. — 25. Die kaiserliche Besatzung in Verona vertheidigt sich gegen die französisch-venetianische Belagerungs-Armee Sept. 1516.

Diese Reliefs, von denen 22 bis 24 von den Gebrüdern Bernhard und Arnold Abel von Cöln 1563, 1 bis 21 von Alexander Collin verfertigt worden und an denen dieser bis 1566 beschäftigt gewesen, werden häufig als Wunderwerke der Bildhauerkunst gepriesen und wegen ihrer sehr saubern miniaturartigen Ausführung selbst der kleinsten Details, der kunstreichen Bearbeitung des Marmors und der einzelnen halbfreistehenden Figuren sehr angestaunt; abgesehen aber von der Styllosigkeit, die die freigearbeiteten Figuren wie aus Pappdeckel ausgeschnitten erscheinen lässt, fehlt es den Darstellungen durchaus an lebendigen, etwas ausdrückenden Motiven und die ganze künstlerische Kraft erschöpft sich in der Technik der Ausführung, die allerdings von grosser Geschicklichkeit zeugt.

Als Vermittelung gewissermässen zwischen dem Gebet des Kaisers und seinem thaten-

und ereignissreichen Leben sind an den Ecken des Kenotaphs vier allegorische Figuren angebracht, von Tugenden, von denen Maximilian sich im Leben vorzugsweis hat leiten lassen, von Gerechtigkeit, Klugheit, Mässigung und Stärke. Diese vier Figuren unterscheiden sich im Styl, wie in der Auffassung wesentlich von der Gestalt des Kaisers, dessen einfache Haltung den Eindruck wahrer, inniger Andacht macht, während aus den Allegorien, bei aller Vollkommenheit der Mache, ein kaltes und geziertes Wesen spricht. Letztere sind von Alexander Collin im Medell angefertigt und 1570 von dem Münchner Erzgiesser Lendenstrauch in Erz gegossen worden. Die Statue des Kaisers war schon 1516 von oder unter dem Bildhauer Georg (Gilg?) Sesslachreiber von Innsbruck im Medell ausgeführt worden; es scheint indess, dass, als sie 1570 von Lendenstrauch zugleich mit den vier allegorischen Figuren gegossen werden sollte, das Modell eine Ausbesserung, wo nicht Umarbeitung durch Collin erfahren hat. Der Guss der Kaiserstatue ist schwerlich befriedigend ausgefallen; denn wie wir sie jetzt sehen, ist sie die Arbeit des italienischen Erzgiesers Ludovico del Duca der 1582 nach Innsbruck berufen worden, sie umzugiessen.

Das Nächste, worauf wir unser Augenmerk zu richten haben, sind dreiundzwanzig 2 F. hohe Erzstatuetten von Heiligen, die als Verwandte des habsburgischen Hauses zur Verherrlichung des kaiserlichen Denkmals in Anspruch genommen sind. Die Namen derselben heissen: 1. S. Adelgunde; 2. S. Adalbert; 3. S. Doda; 4. S. Hermelinda; 5. S. Guido; 6. S. Simpert; 7. S. Jodok; 8. S. Landerich; 9. S. Chlodwig; 10. S. Oda; 11. S. Pharaild; 12. S. Richard; 13. S. Reinbert; 14. S. Reland; 15. S. Stephan von Ungarn; 16. S. Verantius; 17. S. Waltrude; 18. S. Arnulf von Metz; 19. S. Chlodulf; 20. S. Gudula; 21. S. Pipin Teuto. 22. S. Trudo; 23. S. Vincenz. — Welche Stelle diesen Statuetten ursprünglich angewiesen war, ist nicht wohl zu ermitteln; dieselben scheinen aber doch zwischen die 25 Reliefs zu gehören. Vor Jahren hatte man sie auf den Bogen zwischen Chor und Schiff gestellt, wo sie schwer zu sehen waren. Schon seit langer Zeit aber sind sie in der s. g. silbernen Capella, neben der Kirche, einer Stiftung des Erzherzogs Ferdinand und der Philippine Welser von 1578, aufbewahrt, wo sie wenigstens vollkommen gut gesehen werden können. Diese Statuetten sind fast ohne Ausnahme von grosser Schönheit, zugleich edel und charakteristisch in Haltung und Bewegung, rein und correct in Verhältnissen und Formen und vollkommen in der Ausführung und Ciselierung. Die Statuette des Richard in Pilgertracht zeichnet sich vor allen durch einfache und doch geistreiche Darstellung aus. Der Meister dieser Statuetten ist unbekannt; muthmässlich sind sie in Augsburg angefertigt worden. Die Auswahl aber der Heiligen, sowie die historischen Nachrichten über sie erhielt der Kaiser durch den Dr. Sebastian Brant und den berühmten Gelehrten, Syndicus Konrad Peutinger in Augsburg, der überdiess mit der Leitung der Gussarbeiten in Augsburg für das Grabmal von dem Kaiser betraut werden war.

Das auf solche Weise ausgestattete Grabdenkmal umstehen achtundzwanzig Erzstatuen in heroischer Grösse. Der Auswahl scheint der Gedanke zu Grunde zu liegen, dass der Kaiser nach dem Tode in Gemeinschaft seiner hohen Ahnen und andrer von ihm

hochgehaltene Personen fortzuleben gehofft; oder auch dass dieselben ihm gewissermâssen das Geleit geben möchten auf dem Wege in die Ewigkeit, wie er sie auch in der Zeitlichkeit als Zeugen seines Lebens und Handelns sich stets gegenwärtig gedacht. Diese Statuen (von denen wir die acht durch gesperrte Schrift bezeichneten in unsern zwei Bildtafeln geben) sind: 1. Chlodwig, König von Frankreich, gest. 511. — 2. Philipp der Schöne, König von Spanien, des Kaisers Sohn, gest. 1506. — 3. Kaiser Rudolph von Habsburg, gest. 1291. — 4. Herzog Albrecht der Weise, Maximilians Urgrossvater, gest. 1358. — 5. Theodorich, König der Ostgothen, gest. 526. — 6. Ernst der Eisorne, Maximilians Grossvater, gest. 1421. — 7. Theodbert, Herzog von Burguud, gest. 640. — 8. König Arthur von England, gest. 542. — 9. Erzherzog Sigmund, gest. 1496. — 10. Maria Blanca Sforza, zweite Gemahlin des Kaisers, gest. 1510. — 11. Erzherzogin Margaretha, des Kaisers Tochter, gest. 1530. — 12. Cymburgis von Massovien, Gemahlin Ernst's des Eisernen, gest. 1429. — 13. Carl der Kühne von Burgund, des Kaisers Schwiegervater, gest. 1477. — 14. Philipp der Gute, Herzog von Burgund, Vater des Vorigen, gest. 1467. — 15. Kaiser Albrecht II., gest. 1439. — 16. Kaiser Friedrich III., Maximilians Vater, gest. 1495. — 17. Leopold der Heilige, Markgraf von Oestreich, gest. 1136. — 18. Rudolph, Graf von Habsburg, des Kaisers Rudolph Grossvater, gest. 1232. — 19. Leopold II. des Kaisers Urgrossvater, gefallen in der Schlacht von Sempach 1386. — 20. Friedrich IV. mit der leeren Tasche, gest. 1439. — 21. Kaiser Albrecht I., ermordet 1308. — 22. Gottfried von Bouillon, gest. 1100. — 23. Elisabeth, Kaiser Albrechts II. Gemahlin, gest. 1442. — 24. Maria von Burgund, des Kaisers erste Gemahlin, gest. 1482. — 25. Eleonora, Prinzessin von Portugal, des Kaisers Mutter, gest. 1467. — 26. Kunigunde, Herzogin von Bayern, des Kaisers Schwester, gest. 1520. — 27. Ferdinand der Katholische, gest. 1516. — 28. Johanna, Königin von Spanien, des Kaisers Schwiegertochter, gest. 1555.

Sämmtliche Statuen, mit Ausnahme von zweien, machen eine solche Bewegung mit der rechten Hand, als ob sie etwas darin hielten; weshalb ich mir die Freiheit genommen, zur Rechtfertigung des sonst unverständlichen Motivs, ihnen (bei meiner Abbildung) Kerzen in die Hand zu geben, so dass sie wie Fackelträger bei der Todtenfeier erscheinen.

Die Statuen haben nicht alle gleichen Kunstwerth; aber obschon ich diejenigen für meine Bildtafeln ausgesucht, die ich für die schönsten halte, so finden sich unter den andern gewiss noch manche ebenbürtige und entschieden keine unwürdigen. Nicht nur ein hoher künstlerischer Ernst spricht aus allen diesen Gestalten, sondern ganz entschieden der beste Geist deutscher Kunst: Einfachheit der Darstellung, Grösse und Strenge des Styls bei allem Reichthum der Ausschmückung durch Waffenwerk und festliche Gewandung. Die Unvollkommenheiten einer erst sich entwickelnden Kunst sind hier so wenig warhzunehmen, als die kühlen Virtuosenkünste einer bereits überbildeten. In Zeichnung der Formen und Verhältnisse lassen nur einige etwas zu wünschen übrig; doch scheint hie und da auffallenden Zügen eine bestimmte Angabe, vielleicht ein Bildniss zu Grunde zu liegen. Ueberraschend freilich ist der Mangel an Schönheit gerade da, wo wir sie in vollster Blüthe erwarten, bei Maria von

Burgund, die — von den Zeitgenossen als ein Wunder der Schönheit gepriesen — am Grabmal ihres kaiserlichen Gemahls als eine kurze, dicke Person von ziemlich plumpen Gesichtszügen auftritt. Ausserdem mag die Lust scharfer Charakteristik die Künstler zu einzelnen Ausschreitungen verleitet haben.

Für die Auffassung der Statuen muss man wohl im Auge behalten, dass sie nicht aufgestellt sind als Ehrenstatuen der betreffenden Personen, sondern in einer bestimmten ehrenden Beziehung zu dem Kaiser Maximilian, gewissermassen sein Leichenconduct. Mehr oder weniger haben daher alle — mit Ausnahme von nur zweien — dasselbe Motiv, als leidtragende Licht- oder Fackelträger, wobei sich wohl die einzelnen Charaktere mit beabsichtigten Unterscheidungen herausstellen: der thatkräftige und weise Frankenkönig Chlodwig (1.); der fromme zu harten Kämpfen für das Grab Christi schwer gerüstete, mit der Dornenkrone geschmückte Held des ersten Kreuzzuges, Gottfried von Bouillon (2.); der Kaiser Rudolph von Habsburg, der das Scepter statt der Fackel in der Hand zu halten scheint und in wuchtvollem Gang die kaiserliche Machtvollkommenheit ausdrückt (5.); die schöne, jugendliche Kaiserin Maria Blanca, deren etwas unsichere Haltung mehr liebenswürdige Bescheidenheit, als Bewusstsein fürstlicher Würde verräth (6.); der kampfmuthige, stark- und breitschultrige, mit festen Knochen, fest und tapfer auftretende Carl der Kühne von Burgund (7.); und sein Vater Philipp der Gute, in dessen sanfter Bewegung und gefälliger Haltung sich der wohlwollende Freund der Menschen und der schönen Künste ausspricht (8.); und in ähnlicher Weise die Andern. Nur zwei machen eine auffallende Ausnahme, König Arthur von England (3.) und der Ostgothenkönig Theodorich (4.). Nicht dass sie weniger schön wären, als die andern Statuen; im Gegentheil: sie gelten allgemein als die schönsten und von Arthur kann man das unbedingt zugeben. Seine schönen, schlanken Verhältnisse, seine ritterliche Gestalt und Haltung zeigen uns in jedem Zug den Helden zwar nicht der Sage, sondern vielmehr dem Kreise historischer Persönlichkeiten entsprechend, unter denen er auftritt. Aber er kommt weder als Fackel-, noch als Leid-Träger; selbstbewusst und stolz steht er da, als wollte er fragen: „Was solls? Ihr habt mich herbeschieden; wohlan! Hier bin ich nun!" Noch weniger scheint Theodorich an der Trauerfeier sich zu betheiligen; ja hätte der Künstler ihn darstellen wollen, wie er ablehnend sich entschuldigt: es liesse sich gegen die Bewegung der Gestalt in dieser Beziehung nichts einwenden. Anders freilich steht es, wenn wir in dieser feinen Gestalt mit zierlicher Tänzerbewegung den Eroberer Italiens, den mächtigen Herrscher der Ostgothen, ja selbst nur den tapfern und edeln Dietrich von Bern aus dem Nibelungenlied wieder erkennen sollen. Dafür fehlt — unbeschadet der grossen Schönheit dieser Statue — jeder Anhaltpunkt.

Eine besondere Beachtung verdienen sämmtliche Statuen wegen der bei ihnen angewandten Waffen und Trachten. Schon ein oberflächlicher Blick genügt, um zu sehen, dass die Künstler dafür die Zeitbestimmungen nicht eingehalten haben. Es kann Niemanden einfallen, zu glauben, dass Kaiser Rudolph je einen Brustharnisch getragen, wie seine Statue am Kenotaph ihn trägt. Wer möchte heutzutage noch Gottfried von Bouillon mit Knie- und

Ellbogenschienen abbilden, wie hier geschehen, oder dem Fürsten der Tafelrunde einen Helm aufs Haupt setzen mit dem beweglichen Visier? Die Künstler haben aber auch nicht an eine bestimmte Zeittracht sich gehalten; denn wie sehr auch manche Einzelnheiten an bekannte Dinge erinnern, so sollte es doch schwer werden, für sämmtliche hier angebrachte Waffen und Trachten, ächte, ursprüngliche Vorbilder anfzubringen. Vielmehr hat sich hier die Erfindungsgabe und Geschmack der einzelnen Künstler für die Benutzung, Weiterbildung und Ausschmückung des sich darbietenden Materials die Entscheidung vorbehalten. Dagegen herrscht unverkennbar eine grosse Uebereinstimmung in den genannten Aeusserlichkeiten, so dass die Feierlichkeit des Gesammteindrucks gewahrt, die Aufmerksamkeit nicht durch grosse Contraste, wie sie strenge Beobachtung des Zeitcostumes hervorrufen müsste, getheilt und gestört ist. Ebenso passend muss man es finden, dass das gewählte Costume der Zeit Maximilians nicht fern steht und somit geeignet ist, die Leidtragenden in seine und seiner Zeitgenossen nächste Nähe zu rücken; wie wir denn überhaupt in den Werken der ältern Kunst, der italienischen so gut wie der deutschen, jene Scheu vor Anachronismen nicht antreffen, die heut zu Tage mit besonderer Pietät gepflegt wird und nicht selten die Stelle höherer künstlerischer Gaben ersetzen muss.

Als charakteristisches Merkmal der Waffen und Trachten des 15. und 16. Jahrhunderts müssen wir den Reichthum an Verzierungen ansehen, womit Alles bedeckt ist, Schmuck, Ketten, Gürtel u. dgl. eingerechnet. Alles dies ist nicht allein bei den Statuen des Maximilians-Denkmals angewendet, sondern auch mit der grössten Sorgfalt und Genauigkeit ausgearbeitet. Das reichste Gewand trägt der Kaiser selbst, für welches er das Muster besonders in den Niederlanden hat weben und sticken lassen.

Die Geschichte dieses bedeutendsten Denkmals spätmittelalterlicher deutscher Bildnerei war bis auf unsre Tage ziemlich verworren, dunkel und lückenhaft. Im Allgemeinen nahm man an, die Statue des Kaisers sei 1582 von Lodovico del Duca in Erz gegossen worden; die vier allegorischen Figuren galten als das Werk von Hans Lendenstrauch. Als der Hauptmeister des Ganzen galt Georg Sesslschreiber, der das Werk 1520, also unmittelbar nach des Kaisers Tode, begonnen haben sollte. Für die 28 grossen Statuen wurden als Urheber (doch ohne bestimmte Vertheilung) genannt: Gregor Löffler, Hans Lendenstrauch, Stephan und Melchior Godl; für die Statuetten hat man keinen Künstler namhaft gemacht.

Die ersten Mittheilungen, welche Licht in diese unklaren Angaben bringen, verdanken wir dem Augsburger Archivar, Dr. Theodor Herberger und seiner Schrift: Conrad Peutinger in seinem Verhältniss zum Kaiser Maximilian I. Mit Benutzung dieser Schrift und dem „Tyroler Künstler-Lexicon" hat Dr. G. K. Nagler in München in seinen „Monogrammatisten" im Artikel Anton Posch eine ziemlich ausführliche Geschichte des Maximilians-Denkmals zusammengesetzt, die vor Kurzem durch Mittheilungen von W. Lübke in der Allgemeinen Zeitung von Augsburg (vom 17. April und 7. Mai 1863) noch sehr werthvolle Ergänzungen erhalten hat, ohne inzwischen zum völligen Abschluss geführt zu sein.

Danach nun wissen wir, dass der Plan zu dem Denkmal von dem Kaiser Maximilian selbst entworfen und mit Hülfe des berühmten Conrad Peutinger in Augsburg durchgearbeitet worden ist. Denn in der k. k. Ambraser Sammlung zu Wien ist ein Gedenkbuch des Kaisers, in welchem im J. 1508 der Auftrag an Dr. Peutinger steht: „Die Bilder mit dem Giessen ettwas pass zu furdern. Item den Mantl zu Kay. M. pildnuss des Grabs bei Zieglers Maister in Antorf zu bestellen." Dieser Mantel ist das Muster zu der Bekleidung der Statue des Kaisers, wovon in der Beschreibung die Rede war.

Aus einer andern Notiz dieses Gedenkbuchs ersehen wir, dass im J. 1508 dem Erzgiesser Stephan Godl zu Mühlein bei Innsbruck elf Statuen zu dem Grabmal übertragen und bereits eine Zahlung geleistet worden. Gleichzeitig (1509) wurden in Augsburg und zwar unter Peutingers Aufsicht durch den Bildhauer Jörg Muschgat und die Giesser Hans und Laux Zotmann, zu denen 1510 noch ein Dritter, Lorenz Sartor kommt, eine Anzahl Statuen für das Denkmal geformt und gegossen, — alsdann erfahren wir (aus Joseph Baaders „Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs"), dass Kaiser Maximilian auch den Meister Peter Vischer in Nürnberg für das Grabdenkmal in Anspruch genommen, indem er den Nürnbergischen Gesandten Kaspar Nützel beauftragt, nach dem Fortgang der Arbeiten zu sehen; worauf dieser im Junius 1513 berichtet: „Daneben hab ich mich auch allspsld zu maister Peter Vischer gefügt und bei demselben erfunden, das er ganz genaigt ist und des enetlichan vorhabenden gemüts ist, in dem angefangen euer kaiserlichen Mayestät werk mit teglicher arbait, sovil dieselbe auch gelegenhait der zeyt ymmer erleyden will fürzufarn vnd der pild ains darzu er den Form hat gauntz zugericht, in dreyen wochen den nachsten ungeverlich zu giessen, vngezweifelter zuuersicht, solches werk werd euer kayserlichen Mayestät zu sonndern gefallen reichen. Darinnen auch in anndernachuolgenden arbait dieses werks ich kainswegs underlassen wurd, gedachten maister peter mit hochstem Ernst zu bejagen." Ein anderes Schreiben des Kaspar Nützel aus Augsburg vom „pfintztag nach Jacobi 1517" an den Rath von Nürnberg bestätigt, dass damals Peter Vischer noch mit Arbeiten für das Kaisergrabmal in Innsbruck beschäftigt war.

Nach dem im Innsbrucker Archiv aufbewahrten Inventar über die Arbeiten am Denkmal, wie es noch bei Lebzeiten des Kaisers aufgenommen worden und in welchem der kaiserliche Hofmaler Gilg Sesslschreiber von Augsburg als der oberste Leiter des Werkes aufgeführt ist, war im J. 1513 erst eine einzige Statue (König Ferdinand der Katholische) gegossen, eine andere geformt und sechs andere waren nur in Zeichnung entworfen. Diese langsame Förderung des Werks hatte schwerlich einen andern Grund, als den Zustand der kaiserlichen Casse, in der von Zeit zu Zeit und oft eine lang andauernde Ebbe einzutreten pflegte. Kommt es doch vor, dass der Kaiser einmal statt 100 Centner Metall, 100 Gulden nach Augsburg schickt, woraus dann freilich nicht viel Statuen gegossen werden konnten.

Ja, der Bildhauer Muschgat in Augsburg, der bereits 1509 zur Besprechung über das Werk an den kaiserlichen Hof berufen und von dem einige der Statuen für das Innsbrucker Denkmal übernommen worden waren, hatte sich wahrscheinlich wegen kaiserlicher Zahlungs-Rückstände genöthigt gesehen, die Bildnisse des Kaisers und des Kurfürsten Friedrich von Sachsen zu versetzen.

Der Maler Gilg Sesslschreiber, der beauftragt war, „Bilder und Anderes, was zum Grabe gehöre, zu giessen“, und der sich seines Auftrags durch die Flucht entzogen, ward auf Befehl des Kaisers und durch Vermittelung Peutingers am 19. Jun. 1516 in Augsburg gefänglich eingezogen, nach Innsbruck gebracht und nach den dortigen Verhandlungen mit ihm (Herberger a. a. O. I. p. 23.) genöthigt, die Zeichnungen und Entwürfe zum Denkmal herauszugeben. Zwölf Statuen waren in Angriff genommen, aber nur sechs gegossen. Von da an (1517) sind, wie es scheint, die meisten Arbeiten in Augsburg ausgeführt worden; nur lässt sich nicht nachweisen, welche es gewesen. Da an einigen der Statuen die Jahreszahlen 1525 (Maria Blanca. 10.), 1527 (Kaiser Albrecht I. 21.), 1528 (Herzog Albrecht der Weise. 4., Johanna, Königin von Spanien. 28.), 1529 (Elisabeth von Ungarn. 23.) und 1533 (Philipp der Schöne. 2., Ernst der Eiserne 6, Gottfried von Bouillon. 22.) stehen, der Bildhauer Muschgat aber (nach Thoman Burgkmaiers Handwerksbuche der Stadt Augsburg) im J. 1525 gestorben ist, so lässt sich wenigstens bestimmen, welche der Statuen von ihm nicht herrühren.

Nach des Kaisers Tode 1519 wurden die Arbeiten für das Grabmal auf Befehl seines Sohnes und Nachfolgers Ferdinand fortgesetzt und hiebei erscheint überraschender Weise von neuem der kurz zuvor verabschiedete Georg Sesslschreiber wieder als Hauptmeister des Werks. Zum Beweis dient eine Quittung, die im Innsbrucker Archiv sich gefunden und im Tyrolischen Künstler-Lexicon veröffentlicht ist und welche lautet: „Georg Sesslschreiber mit Visiren, Schneiden, Formieren, Güessen, ausbraiten und allander weg weylaud R. Kay. Mtt. hochl. Gedächtnuss firgenommen und durch mich angefangene Bogräbnus Bilderwerchs, auch alles meines Baus und Werkhstatt zu Milein und anders daselbs 1520 quittirt umb die Bezablung.“ (mit Siegel u. G. S.)

Dass auch aus diesem Document nicht ersichtlich ist, welche Statuen dem G. Sesslschreiber gehören, ist allerdings bedauerlich; doch ist offenbar von 1520 an seine Stellung beim Werk eine sehr einflussreiche. Aus einem andern Documente, einer Urkunde des Königs Ferdinand von 1529, wird es wahrscheinlich, dass die Statuetten von Stephan Godl herrühren; denn es wurden ihm danach schwere Arbeiten nach dem Gewicht bezahlt und bemerkt, dass es „hübsch klain Arbait“ sei. Ausserdem kommen in Mühlein noch die Giesser Melchior Godl 1529 und Bernhard Godl 1535 vor, letzterer mit seinem Namen und der Jahrzahl an der Statue des Herzogs Theodhert von Burgund. („Mich goss Bernhart Godl 1535.“)

Weiterhin ist ein Bildhauer A P (nach Nagler Anton Posch aus Innsbruck) durch

sein Monogramm mit der Jahrzahl 1533 als thätiger Mitarbeiter am Kaiserdenkmal beglaubigt. Als Giesser war schon 1529 Gregor Löffler nach Innsbruck berufen worden und hatte sich in Büchsenhausen nahe der Stadt ein Giesshaus erbaut, in welchem nach seinem Tode 1565 seine Söhne thätig waren. 1572 erhielt Hans Lendenstrauch Werkzeug und Metall, „zu giessen ettlicher pilder zu Weylandt Chaiser Maximilians Begräbnuss, so in desselben Kayserl. Neuen Stiffts Gottshauss zum heil. Creuz allhie zu Ynsbrugg gemacht und aufgericht sollt werden". Es sind damit, wie erwähnt, die vier allegorischen Figuren und die Kaiserstatuen gemeint, welche letztere aber 1582 von del Duca umgegossen worden.

Nach diesen urkundlich festgestellten Angaben über Beginn, Fortführung und Beendigung des Werkes bleiben uns nur die grösstentheils ungelösten Fragen nach den bestimmten Urhebern der einzelnen Statuen, wobei nicht zu übersehen, dass in den Nachrichten fast immer nur die Giesser, allenfalls auch die Zeichner (Visierer), sehr selten ein Modellierer aufgeführt ist.

Die interessanteste Frage in dieser Beziehung ist jedenfalls die nach der Betheiligung Peter Vischers. 1513 hatte er das Modell von einer Statue gefertigt, wie wir oben gesehen haben; zwei Statuen (Theodorich und Arthur) tragen die Jahreszahl 1513; beide Statuen, ganz besonders vor den andern durch Schönheit und durch Freiheit und Feinheit der Bewegung ausgezeichnet, unterscheiden sich von ihnen allen noch dadurch, dass sie allein nicht für das Kerzenhalten componiert und somit unabhängig von dem Grundplan entstanden sind. Wenn diese Umstände auf Peter Vischer hinweisen (und Lübke ist sehr geneigt, dieser Weisung zu folgen), so ist doch nicht zu verkennen, dass die Jahrzahl 1513 auf den in Erzguss ausgeführten Statuen der obigen Nachricht gegenüber eher einen Zweifel begründen sollte, zumal kein Werk von Vischer eine Hinneigung zu der Freiheit und Zierlichkeit zeigt, die gerade diese beiden Statuen kennzeichnet. Doch sind die Untersuchungen nicht als geschlossen zu betrachten.

STATUE KAISER OTTOS I.
ZU MAGDEBURG.

Ganze Höhe 48 F.

Hiezu drei Bildtafeln.

Wenn wir uns umsehen in den Städten unseres Landes, und bemerken, dass fast keine der bedeutenderen ohne ein in unserer Zeit errichtetes Ehren-Denkmal irgend eines ausgezeichneten, oder hochgestellten Mannes ist, wie häufig namentlich unsere Fürsten eine derartige Verherrlichung gefunden, so muss man sich billig wundern, dass das Mittelalter seine Könige, Helden und Staatsmänner, seine Weisen, Gelehrten, Dichter und Künstler hat ins Grab sinken lassen, ohne vor der Welt ihr Gedächtniss sinnenfällig zu erhalten. Es wird diese Enthaltsamkeit noch auffallender, wenn man sich erinnert, wie vielfach die Traditionen des Alterthums, namentlich des kaiserlichen Roms, wirksam in das Mittelalter übergegangen, ohne dass es durch die Ehrenstatuen der Imperatoren zur Nacheiferung angeregt worden wäre.

Um so mehr Beachtung verdient das meines Wissens einzige Beispiel der Art in Deutschland, das in eine ziemlich hohe Zeit hinaufreicht: die Reiterstatue des Kaisers Otto I. auf dem Rathhausplatz zu Magdeburg. Gerade der letztgenannte Umstand ist auszeichnend für das Denkmal, das somit weder ein Grabmal, noch zur architektonischen Ausschmückung eines Gebäudes (im Innern oder am Aeussern) verwendet ist, sondern in der That ein selbständiges Ehren- und Dankdenkmal, das die Stadt Magdeburg ihrem kaiserlichen Gründer errichtet hat.

Ueber die Entstehung sind wir ohne alle urkundliche Nachrichten. Die bis jetzt bekannte früheste Erwähnung davon findet sich in Alb. Krantz (gest. 1517) „Metropolis", wo es nach der Erwähnung von Otto's Tode heisst: „Magdeburgensis, memor conditoris sui, statuam ei insignem cum geminis uxoribus, grati animi signa, usque in hodiernum conservat in foro publico suae civitatis." — Alsdann haben wir in der sächsischen Chronik von Pomarius eine mit der Jahrzahl 1588 versehene Abbildung des Denkmals, die, wenn auch mangelhaft, doch deutliche Anhaltpunkte für die Bestimmung des Zustandes vom Denkmal um diese Zeit darbietet. — Eine bedeutende Restauration hat dasselbe erfahren im J. 1651, wodurch die sicherlich grossen Beschädigungen, die es bei der Verheerung Magdeburgs im Mai 1631 erfahren, wieder gut gemacht haben werden sollen. Durch diese Restauration wurde der gothische Baldachin, den noch die Zeichnung bei Pomarius zeigt, durch einen andern in bereits entarteter Renaissance mit acht korinthisierenden Säulen und einem zwiebelförmigen

Dache ersetzt, das im J. 1750 eine Erneuerung erfahren. Eine neuere Herstellung oder Ausbesserung des Denkmals fällt ins J. 1817.

Die Annahme, wie sie selbst bei Pomarius sich findet, dass die Stadt Magdeburg dieses Denkmal nach dem Tode des Kaisers im J. 973 errichtet habe, bedarf heut zu Tage wohl bei Niemand mehr einer Widerlegung. Die Kunstbildung seiner Zeit reichte zur Herstellung einer solchen Statue nicht hin. Fragen wir nun nach einem andern Ereigniss in der Geschichte Magdeburgs, das die Veranlassung zur Errichtung dieses Denkmals gewesen sein konnte, so begegnen wir um die Mitte des 12. Jahrhunderts Begebenheiten, die für den Aufschwung der Stadt von höchster Bedeutung waren: Magdeburg war der Lieblings-Aufenthalt des Kaisers Lothar; er übergab die von ihm 1130 gegründete Nordmark mit dem Sitze Salzwedel (Mark Brandenburg) im J. 1134 dem tapfern Albrecht von Ballenstädt und verlieh damit der Stadt Magdeburg einen sichern Schutz; dieser selbst aber erneuerte die von Kaiser Otto verliehene Zollfreiheit und bahnte ihr damit den Weg zu einer mächtigen Handelsstadt. Weder in der nächstfolgenden Zeit noch im Laufe des 13. Jahrhunderts tritt ein Ereigniss von ähnlicher Bedeutung für Magdeburg ein und es frägt sich nun, ob wir die Errichtung der Statue damit in Verbindung bringen können? Wohl kann man sagen: war diess Ereigniss die Veranlassung, so lag es näher dem Kaiser Lothar die Statue zu errichten. Ob diess im Charakter der Zeit, welche Ehrenstatuen überhaupt nicht kannte, gelegen; oder ob vielmehr Magdeburg bei der Erneuerung der Zollfreiheit auf deren ersten Ursprung habe hindeuten mögen — dürfte nicht schwer zu entscheiden sein. Anders stellt sich die Frage, wenn man die Kunstkräfte der Zeit auf die Waagschaale legt und wenn man den Styl des Denkmals der Kritik unterwirft.

Bevor wir dieses thun, wird es gerathen sein, das Denkmal einer genaueren Betrachtung zu unterziehen, wobei wir uns zunächst an die Zeichnung bei Pomarius halten, die jedenfalls der ursprünglichen Gestaltung näher steht, als die Restauration aus dem 17. Jahrhundert, die wir ganz übergehen können.

Das Denkmal hat die Form eines Tabernakels, oder — wie Pomarius sagt — eines durchsichtigen steinernen Gehäuses. (S. Taf. 1.) Die unterste Grundlage bilden zwei übereinander liegende, achtseitige Platten, eine untere grössere und eine obere kleinere, deren Seiten parallel gehen. Darauf steht ein viereckter, 4½ F. breiter, 5½ F. hoher Würfel mit Sockel und Gesims als Untersatz für den Hauptpfeiler, der die Statue tragt. Dieser besteht aus verschiedenen Theilen. Auf dem Würfel (Taf. 2 Fig. 9 a.) steht ein viereckter Mittelpfeiler (c.) von 7 F. Höhe und 13 Z. Durchmesser mit jener eigenthümlichen Basis, wie sie auf Taf. 2 Fig. 6 abgezeichnet ist. Der Pfeiler ladet mit einer Curve aus, hat eine Plinthe unter sich, unter dieser mit versetzten Ecken eine andere, mit der sie durch Rippen, die von der Mitte ihrer Seiten niedergehen, in Verbindung gebracht ist. (Vergl. auch den Grundriss Fig. 9 c. u. b.)

An den vier Seiten dieser untern Plinthe, durch einen Zwischenraum geschieden, stehen vier Pfeiler (d) von 1 F.: 1½ F. Durchmesser, die in Verbindung mit Kragsteinen (und dem Mittelpfeiler) die Platte tragen, auf welcher die Reiterstatue befestigt ist. Diese Pfeiler,

deren Capitäle aus einer schmalen Platte, einer Hohlkehle und einer abgeschrägten Deckplatte zusammengesetzt sind, werden durch zwei kleine Rundbogen verbunden, die sich in einer keilförmig vortretenden Spitze vereinigen. (S. Taf. 2 Fig. 5.)

An der Vorderseite eines jeden der vier Pfeiler (s. Taf. 1) ist die Statue eines Geharnischten, mit einem kleinen Baldachin über und einer Console unter ihr, angebracht. Um die Platte über den Kragsteinen ist eine Mauerkrone gelegt.

Auf dieser Platte steht das Tabernakel oder Gehäuse: vier schlanke Säulen und vier Pfeiler mit je zwei Rundstäben an den entgegengesetzten Seiten, verbunden durch Platten, die im — so zu sagen — vierblättrigen Kleeblatt ausgeschnitten sind (s. Taf. 1), tragen über einem achteckigen Gesims acht viereckige, mit Mauerkronen verzierte Thürmchen, von denen die vier über den Pfeilern kleine Dachpyramiden haben. Zwischen ihnen steigt das Dach, eine steile, achtseitige, massive Pyramide empor. An vier Seiten derselben sind vier Wappenschilder angebracht und ihre Spitze endet in eine Kreuzblume, auf der ein Ritter im Waffenschmuck, mit der Fahne in der Rechten steht.

In dem luftigen Raum, zwischen den schlanken Säulen und Pfeilern hält der Kaiser auf ruhig stehendem Ross. Eine Zacken- und Blätterkrone umgibt sein Haupt (Taf. 2 Fig. 1). Edel, mild und doch erhaben ist der Ausdruck des von reichem Lockenhaar umwallten Antlitzes; die Linke hält den Zügel; die rechte ist mit ausgestreckten Schwurfingern niederwärts gesenkt. Eine lange Tunica mit engen Aermeln ist des Kaisers Kleid; von den beiden, um die Hüfte gelegten Gürteln, hält der untere das Schwert (Taf. 2 Fig. 7). Schlicht hängt ein einfacher, auf der Brust mit einer Schliesse zusammengehaltener Mantel über den Rücken herab. An den Füssen hat der Kaiser hohe Schuhe ohne Sohlen, aber mit umschnallten Sporen (Taf. 2 Fig. 10), deren Räder von 6 kurzen Stacheln hart an der Ferse ansitzen.

Das Zaumzeug des Pferdes ist mit Stirn- und Halsriemen, aber nicht mit einem Nasenriemen versehen (Taf. 2 Fig. 8). Der Sattel ist mit Brust- und Bauchriemen (ohne Schwanzriemen) befestigt, hat hohe Vorder- und Rücklehnen, eine Satteldecke und darüber noch ein Sattelkissen (s. Taf. 3). Steighügel und Hufeisen haben die noch jetzt gebräuchliche Form. — Das Motiv der Darstellung ist nicht ganz klar. Die Bewegung der rechten Hand kann sagen: „hier werde die Stadt gegründet!" oder auch: „ich bestätige die der Stadt verliehenen Rechte!" — An verschiedenen Stellen, am Mantel, Rock, an den Schuhen etc. hat man Spuren von Vergoldung gefunden, die auf einer rothen Unterlage aufgetragen war, so dass man an eine ursprüngliche Vergoldung der ganzen Statue glauben kann. — Die Höhe derselben von den Füssen des Pferdes bis zum Scheitel des Kaisers beträgt 8 Fuss.

Schräg vor dem Kaiser zu beiden Seiten stehen zwei weibliche Gestalten, von je 4½ F. Höhe. Die Gesichtszüge sind edel, ideal, doch nicht ohne Individualität; das Haar, durch Stirnbinden gehalten, hängt in langen Flechten über den Rücken; das lange, faltenreiche, von keinem Gürtel zusammengefasste Gewand schliesst eng am Hals, hat lange, weite Aermel und ist auf der Brust mit einer Schliesse versehen, deren eine einer einfachen Schnalle gleicht während die andere das bedeutungsvolle Pentagramm zur Grundform hat. (Taf. 2 Fig. 11,

und 13.) Die Gestalt zur Linken des Kaisers hält einen grossen dreieckigen Schild, daran die Nietnägel zu sehen sind, die innen den Haltriemen befestigen. Nach der Abbildung bei Pomarius wäre ein Doppeladler darauf gemalt gewesen. In der linken Hand der andern Figur sieht man noch den Rest einer Stange, nach ebengenannter Abbildung, einer Fahne. — Ungeachtet der schlichten Kleidung und obschon sie keine Kronen tragen, haben beide Frauengestalten von jeher (auch bei Krantz und Pomarius) bis auf unsere Tage für die beiden Gemahlinnen Kaiser Otto's, Editha und Adelheid, gegolten. Man wird es uns nicht verargen, wenn wir uns dieser Annahme nicht anschliessen, die gedankenlos über jedes Anstandsgefühl von Seiten des Künstlers und der Stifter sich hinwegsetzend die Kaiserinnen wie Pagen oder Gefangene vor dem reitenden Gemahl zu Fuss hergehen lässt. Trug die eine der Gestalten wirklich eine Fahne, wie der Rest eines Fahnenstiels in ihrer Hand mit Wahrscheinlichkeit annehmen lasst, so liegt in Verbindung mit der andern, die den Schild trägt nichts näher, als allegorische Gestalten in ihnen zu sehen, die das Verhältniss des Kaisers zur Stadt aussprechen, welche von ihm und seiner Macht Trutz und Schutz gegen alle Feinde erwartet.

Was nun die vier Geharnischten an den Pfeilern des Postamentes betrifft, so ist ihre Erklärung nicht so leicht, zumal eine derselben einer Restauration des 17. Jahrh., eine zweite der Herstellung von 1817 angehört. Die beiden ältern erscheinen wie Ritter im Waffenschmuck. Ein Helm mit aufgeschlagenem Visier und einer kronenartigen Verzierung bedeckt das Haupt (Taf. 2 Fig. 12); unter einem enganliegenden, ärmellosen Koller kommt am Hals, an den Armen und über den Knien ein Panzerhemd zum Vorschein; Schienen bedecken die Beine vom Knie abwärts, Handschuh die Hände. Der rückwärts grad herabfallende Mantel wird durch eine Doppelschliesse über der Brust zusammengehalten. Auf dem Koller kommen ähnliche Ornamente in Form kleiner Kronen vor (Taf. 2 Fig. 3. u. 4.), die wohl zur Befestigung von Ketten gedient haben. Tief unter der Hüfte sitzt das Wehrgehenk und an der rechten Seite daran eine Tasche, aus der ein Messer- oder Dolchgriff vorsteht. Die Linke hält einen kleinen dreieckigen Schild, darauf bei dem einen Ritter ein Adler, bei dem andern der sächsische Rautenkranz angebracht ist. Einer derselben hat die Hand am Schwertgriff, wie zum Kampf bereit, womit auch sein Kopf (Taf. 2 Fig. 12) übereinstimmt.

Die Erklärung dieser vier Figuren betreffend, würde es nicht zu weit hergeholt erscheinen, wenn wir darin die Vertreter der vier Hauptstämme Deutschlands, der Sachsen, Franken, Schwaben und Bayern sehen wollten, da diesen zur Zeit Otto's die Entscheidung bei der Kaiserwahl gehörte. Inzwischen bestanden auch damals schon die vier Erzämter, so dass die vier Ritter auch den Erztruchsess und den Erzkämmerer, den Erzmarschall und den Erzschenk vorstellen könnten. Und da nun (unter den Hohenstaufen) das Kaiserwahlrecht auf diese vier Aemter übertragen worden, so hindert nichts, in den vier Rittern auch die vier weltlichen Kurfürsten zu erblicken, Pfalz und Brandenburg, Sachsen und Böhmen, zumal der Adler auf Brandenburg, der Rautenkranz auf Sachsen deutlich hinweisen, und die vier Schilder an der Dachpyramide entsprechende Zeichen haben. — Die ritterliche Figur auf der Spitze der Pyramide ist unzweifelhaft der Schutzheilige Magdeburgs, St. Mauritius.

Das Material, woraus das Denkmal besteht, ist ein ziemlich weicher Sandstein; nur zu dem Gehäuse ist ein härterer genommen worden. Die Statuen, sowie ohnehin die architektonischen Theile, sind aus vielen einzelnen Stücken zusammengesetzt. An der Reiterstatue hat man deren zehn gezählt und hier hat man sogar, um die Rundung zu gewinnen, Platten auf die Schenkel des Pferdes aufgesetzt, wobei es nothwendig dahin kommen musste, dass die zugescharften Kanten bald verwitterten (s. Taf. 3.).

Die erste Frage, die sich uns nun nach genauer Betrachtung des Denkmals aufdrängt, ist: Stammt (abgesehen von den genannten Restaurationen) das Ganze aus Einer Zeit, und wenn diess — aus welcher?

Bei einer vor einigen Jahren vorgenommenen gründlichen Untersuchung des Denkmals hat sich herausgestellt, dass der viereckte Würfel des untern Sockels (Taf. 1) die Umkleidung des ursprünglichen Postamentes ist, das — wie Taf. 3 zeigt — die Form eines einfachen, ungegliederten, aus Quadern und abgeglätteten Bruchsteinen zusammengesetzten Würfels hat. — Ferner fand man, dass die Pfeiler, an welchen die Ritterstatuen stehen, mit ihren Consolen und Baldachinen eine andere Pfeilerform einschliessen, die fünfseitig (Taf. 2 Fig. 9 d) mit scharfer Kante nach vorn, organisch gegliedert, mit dem Sockel durch eine Curve verbunden, leicht als die ursprüngliche sich ergab, wie sie auf Taf. 3 abgebildet ist.

Haben wir an diesen Merkmalen den bestimmten Unterschied zweier Zeiten vor uns, in denen das Denkmal entstanden ist, so gilt es nun, dieselben näher zu bestimmen. Es ist nicht sehr schwierig, in der gesammten spätern Zuthat, in dem Würfel des Postaments mit dem gothischen Gesims, in den Rittern, ihren Waffen und Trachten, in Consolen und Baldachinen, in den Mauerkronen und dem ganzen obern Gehäuse die Zeit und die Kunst-Formen vom Ende des 14. Jahrhunderts zu erkennen.

Die politischen Verhältnisse dieser Zeit bieten verschiedene Anhaltspunkte für ein monumentales Unternehmen von vorwiegend politischer Bedeutung. Das Stadtewesen hatte seine höchste Blüthezeit erreicht; siegreich stand das Bürgerthum überall dem Junkerthum gegenüber und fand gegen den Particularismus der Fursten Schutz beim Kaiser. Die Hansa, der auch Magdeburg angehörte, hatte 1368 den verbündeten Dänen und Norwegern eine grosse Niederlage beigebracht. Am 10. Nov. 1373 hatten die Burger von Magdeburg die Braunschweiger mit dem Herzog Otto, als Helfer des räuberischen Adels geschlagen, den Fürsten gefangen genommen und nur gegen ein grosses Lösegeld freigegeben. Es ist nicht ganz unwahrscheinlich, dass Magdeburg bei dieser Gelegenheit, wo es sich seine alten Rechte und Privilegien wieder erobert, an die Erweiterung und Verschönerung des Otto-Denkmals, dieses Palladiums seiner Freiheit, gedacht hat.

Lösen wir von dem Kaiser-Denkmal die hier besprochenen Zuthaten des 14. Jahrhunderts ab, so bleibt uns das auf Taf. 3 abgebildete Werk übrig. Ueber die Veranlassung dazu habe ich oben eine Vermuthung ausgesprochen, die es in die erste Hälfte des 12. Jahrh. verweisen würde; es frägt sich nun, ob die Formen des Kunstwerks und der Grad seiner Ausführung jene Vermuthung rechtfertigen? Magdeburg und das benachbarte Halberstadt bieten

uns in verschiedenen ältern Bildnereien Vergleichs- und Anhaltpunkte dar. Einige derselben sind im fünften Band der Denkmale mitgetheilt. Man wird nicht verkennen, dass die Reliefs aus der Liebfrauenkirche in Halberstadt, noch mehr die Gruppe von Kaiser Otto und Editha einen höhern Grad der Entwickelung haben, dass das Grabmal des Bischofs Gisiler dagegen niedriger steht, und dass am meisten die Apostelstatuen aus dem Domchor und allenfalls die Grabplatte des Bischofs Friedrich mit dem Kaiser-Denkmal Hand in Hand gehen. Die Halberstädter Reliefs gehören in die zweite Hälfte des 12., die Domgruppe in die erste des 13. Jahrhunderts; die Grabplatte Gisilers ist aus dem 11. Jahrhundert, die des Bischofs Friedrich und die Apostelstatuen aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts: so dass — wenn meine Vergleichungen richtig sind, die Kaiserstatue recht wohl mit dem erwähnten politischen Ereigniss in Verbindung gebracht werden könnte.

Nach seinem künstlerischen Werth betrachtet, nimmt das Kaiserdenkmal eine hervorragende Stelle nicht ein. Schon der Umstand, dass die Statue nicht aus einem Block gehauen, sondern aus vielen (die Figur des Kaisers allein aus sieben) Stücken zusammengesetzt ist, schmälert sein monumentales Gepräge. Aber auch die Haltung des Kaisers, bei der der Künstler jede freie, ja fast jede Bewegung vermieden hat; so wie die gleiche Richtung von Kopf, Körper, Armen, Beinen, die sich im regungslosen Pferde genau wiederholt, weist auf keine belebte Einbildungskraft bei der Erfindung, auf keine grosse Sicherheit bei der Ausführung hin. Der Mantel des Kaisers hängt schlaff herab, ohne irgend eine Gewandmasse oder Faltenzüge zu bilden und ebenso formlos ist sein Kleid. Das Pferd genügt nicht viel mehr, als dass man es für kein anderes Thier hält; die Formen sind wenig verstanden oder ausgedrückt, wie schon an dem Kopf (s. Taf. 2 Fig. 8) ersichtlich ist.

Ungeachtet dieser noch sehr unvollständigen Entwickelung des Formensinns tritt uns doch an einzelnen Stellen eine wirkliche künstlerische Begabung entgegen und zwar da, wo die mittelalterliche Kunst — im Gegensatz gegen die antike — überhaupt nach Vollkommenheit gestrebt: an den Köpfen. Das Antlitz des Kaisers (Taf. 2 Fig. 1), wenn auch mangelhaft in den Verhältnissen, namentlich bei einer zu kurzen Oberlippe, ist nicht nur edel in den Formen und durchaus ideal gehalten, sondern auch von so klar ausgesprochenem schönen Ausdruck, dass wir von ihm aus auf ein bedeutenderes Kunstwerk schliessen müssten, als das Denkmal wirklich ist. Dasselbe gilt von dem Kopf der Schildträgerin (Taf. 2 Fig. 2), die mit ihren Zügen an die Schönheit der Antike streift und dabei doch sehr individuell gehalten ist.

Es verdient wohl eine besondere Beachtung, dass die verschiedenen Statuen des Kaisers Otto I., die sich in Magdeburg befinden, unter sich nicht übereinstimmen; namentlich muss es auffallen, dass — da die Reiterstatue den Kaiser bartlos zeigt — die sitzende Statue im Dom gebartet (Denkmale V. Bildnerei p. 19), die stehende aber am Portal wieder ohne Bart ist (ebendas. Bildn. p. 5).

In neuester Zeit ist das Denkmal im Styl der Gothik vom Ende des 14. Jahrhunderts hergestellt worden.

DIE NORDISCHE HELDENSAGE

VON

WILHELM ENGELHARD.

3 F. hoch.

Mit einer Bildtafel.

Ueberblicken wir die Denkmale deutscher Bildnerei im Mittelalter, so finden wir fast ohne Ausnahme nur Altarwerke, Kirchenschmuck und Grabmäler. Erst spät erobert die weltliche Geschichte sich hie und da ein bescheidenes Plätzchen. Die Neuzeit beginnt ihren Lauf mit der griechischen Götterlehre und Heroensage, und wendet sie sich auch der vaterländischen Geschichte zu, für die vaterländische Götterlehre und Heldensage hat sie keine Kräfte in Bewegung gesetzt.

Um so freudiger begrüssen wir das Werk eines talentvollen deutschen Künstlers, Wilhelm Engelhard von Hannover, der sich damit die vernachlässigte Aufgabe gestellt, die längst verklungene religiöse Dichtung unsrer Altvordern im Bilde zu beleben; um so höher schätzen wir das Verdienst des Fürsten, dem Künstler zur Vollendung desselben die Hand geboten zu haben. Es befindet sich als Fries auf dem königlichen Schlosse Marienburg bei Hannover.

Dieser 102 F. lange 3 F. hohe Fries beginnt mit der Gestalt der heroischen Muse des Nordens. Zwischen Leier und Schwert, auf dem Grabstein am Eichenstamm, sitzt eichenbekränzt und halbverschleiert mit dem Löwenfell bekleidet, den Schoss in den Mantel gehüllt die dichtende Jungfrau, die Tafel in der Linken, in der Rechten den Griffel, das Haupt, einer Seherin gleich emporgerichtet, als ob ihr die Gestalten erschienen, die uns nun der Künstler vorführt. Da sehen wir den greisen Barden auf einem Hünengrabe unter der Eiche; um ihn Männer und Jünglinge und selbst einen Knaben, die er alle durch feurige Schilderung der Thaten ihrer Vorfahren zum Kampfe ermuthigt. Und alsbald sieht man sie mit Waffengetös und Kriegsgeschrei aus dem Eichwald hervorbrechen und ins Blachfeld stürmen zur Schlacht. Ihnen voraus auf wildrasendem Ross jagt die geflügelte Walkyre mit Schild und Speer auf den Feind weisend, den es zu bekämpfen gilt.

Aber der Kampf ist nicht leicht, und Blut und Leben verlangt der Sieg. Doch die Walkyren sind bereit, die Verwundeten zu stärken, die Gefallenen zu erwecken zur Einkehr in Walhalla.

Und nun sehen wir die Kämpfer, hier einen greisen Krieger auf seinem Schild von zwei Walkyren getragen; hier zwei Streiter auf Einem, von einer Walkyre geleiteten Ross; hier den Eintritt eines Helden in Walhalla, geführt von einer Walkyre, begrüsst von Braga, dem Gott des Gesanges und von Odins Sohn, Hermodur.

Nun nahen wir Odins Thron, den zwei Wölfe hüten und neben welchem zwei Walkyren stehen. Zu ihm führt Braga den Helden, dem Iduna entgegen geht, und die Aepfel der Un-

sterblichkeit darreicht. — Diess ist die Stelle, die unsere Bildtafel in Umrissen wiedergibt. — Beim Mahl versammelte Helden erwarten den Ankommenden, oder gehen ihm mit Kränzen und dem gefüllten Becher zum Willkommen entgegen.

Soweit verfolgt der Fries das Geschick der Helden bis zu ihrem Eintritt in die Seligkeit Walhallas. Von nun an gilt es das Schicksal Walhallas und ihrer Götter und Helden, die alle dem Untergang gewidmet sind. Ragnaröck, der Weltuntergang bricht heran. Heimdal, der Wächter am Thor und der Hahn der Asen wecken die Helden und mahnen zum Aufbruch und zum Kampf. Alles ergreift die Waffen; die Schaaren ordnen sich und stürmen zur Feldschlacht. Voran Thor mit dem Hammer, Odin mit dem Speer, Freir auf dem Eber reitend, die Keule in der Rechten. Vor den Riesen, die mit ausgerissenen Bäumen zum Kampf heranstürmen, werfen sich den Walhallagenossen zuerst der wüthende Fenriswolf und die Mitgardschlange entgegen.

Aber die nordischen Titanen sind mächtiger, als die griechischen. Neue Schaaren landen mit dem Schiffe Nagelfar und schleudern den Göttern verderbliche Felsblöcke entgegen. Die Berge erbeben und bersten; die Zwerge fliehen erschreckt aus ihren Schlupfwinkeln; der Himmel thut sich auf, und heraus reiten mit flammenden Schwertern in geschlossenen Reihen die Feuersöhne, um vereint mit den Riesen gegen die Götter zu kämpfen.

Der Kampf ist geendet; todt liegen Götter und Helden, Walkyren und Zwerge auf der Walstatt; über ihnen schwebt Surtur und schleudert Feuerbrände umher, um den letzten Rest der Welt in Asche zu legen.

Es bleiben allein die Momente der Zeit: schwersinnend mit gesenkter Fackel die Vergangenheit; heiter lächend, mit beiden Händen Blumen streuend die Gegenwart: das Haupt verhüllend, die Urne mit den Schicksals-Loosen verdeckend die Zukunft.

Der Künstler hat sich seinem Gegenstand mit unverkennbarer Begeisterung hingegeben und ihn mit dichterischem Sinn und bildnerischer Phantasie erfasst. Es ist ihm gelungen, Formen zu finden, die die Nebelgestalten der Edda in feste Umrisse fassen, und die weit entfernt naturalistisch zu sein, doch auch nicht eine Nachahmung der Antike genannt werden können. Im Gegentheil spricht der germanische Urcharakter aus den nervigen Gliedern wie aus den freien, schönen, kräftigen von keiner Cultur geglätteten, von keiner Schulweisheit verfeinerten Gesichtszügen. — Die Darstellung ist sehr belebt, in den meisten Stellen leidenschaftlich, reich an sprechenden Motiven, und immer in den Schranken der Plastik gehalten.
In der Anordnung, die bei einem so ausgedehnten Fries ihre besondern Schwierigkeiten bietet, herrscht eine grosse Mannichfaltigkeit, aber zugleich eine grosse Klarheit. Nur jezuweilen erscheint eine Linie gezwungen, wie bei den aufgeschichteten Todten gegen Ende des Frieses, und ebenso oft begegnen wir einem Missverhältniss in den Proportionen, wie denn namentlich die Oberkörper häufig zu klein sind im Verhältniss zu den Extremitäten. So bei Thor, wie bei dem Helden auf unsrer Bildtafel.

DENKMAL
DES ERZBISCHOFS PETER VON ASPELT
IM DOM ZU MAINZ.

$7\frac{1}{2}$ F. hoch.

Man sieht in den erzbischöflichen Grabdenkmalen im Dom zu Mainz eine Illustration der Geschichte deutscher Bildnerei; doch nicht mit vollem Recht. Im Dome selbst tritt uns an ihnen die Kunstentwickelung nach der Zeitfolge vor Augen; aber diese Entwickelung ist nicht überall dieselbe in Deutschland. Das Denkmal des Erzbischofs Peter von Aspelt trägt die Jahrzahl 1320, steht aber nicht auf der Höhe der gleichzeitigen Sculpturen in Regensburg (Denkmale III). Nichtsdestoweniger ist es ebensowohl von kunsthistorischer Bedeutung, als es auch für die deutsche Geschichte nicht gleichgültig ist.

Der Erzbischof Peter von Aspelt ist hier abgebildet in Verbindung mit drei Fürsten, von denen er zweien die Krone aufsetzt.

Zur Erklärung des Ganzen wird es gut sein, die Inschrift des Grabsteines zu lesen, die mit gothischen Lettern in gereimten Hexametern geschrieben ist:

Anno milleno tricentenoque viceno
Petrum petra tegit, tegat hunc qui tanta peregit.
De Treviris natus presul fuit hic trabeatus
Redditibus donis et clenodiis sibi pronis
Ecclesiam ditat res auget crimina vitat.
Hic pius et largus in consiliis fuit argus
Sceptra dat Heinrico regni post hec Ludovico
Fert pius extremoque Johanni regna bohemo
Huic quinos menses annos deca tetra repenses
Quos vigil hic rexit quem Christus ad ethera vexit. Amen.

Es ist also der Erzbischof Peter von Aspelt aus Trier, seit 1303 Erzbischof von Mainz. Er hatte Balduin Grafen von Luxemburg für den erledigten Sitz vorgeschlagen; war aber vom Papst Clemens V. zurückgewiesen, dann aber, in Folge einer am Papst glücklich vollzogenen Cur, selbst zum Erzbischof von Mainz ernannt worden. Er hatte 1308 den von den Kurfürsten zu Rense zum deutschen König erwählten Bruder Balduins, den Grafen Heinrich, zu Aachen gekrönt; und ebenso nach dessen Tode Ludwig den Bayer an derselben Stelle am 26. Nov. 1313. Und so sehen wir ihn auf seinem Grabdenkmal mit der Rechten

dem Luxemburger als K. Heinrich VII., mit der Linken dem Bayerfürsten die deutsche Königskrone aufsetzen. Der dritte Gekrönte aber neben Heinrich von Luxemburg ist dessen Sohn Johannes, dem die böhmische Königskrone zugefallen (gest. 1346 in der Schlacht bei Crecy) und dessen Sohn Carl 1347 als Carl IV. der Nachfolger Ludwigs auf dem deutschen Throne wurde.

Das Missverhältniss in der Grösse der Könige zu der des Erzbischofs erklärt sich aus dem Umstand, dass hier nicht ein Krönungsact, sondern das Grabdenkmal eines Erzbischofs geboten wird, dessen Bedeutung für die Geschichte des deutschen Reichs durch die von ihm gekrönten Fürsten, die somit nur als Attribute aufgeführt sind, hervorgehoben werden sollte. Sie sind auch im Verhältniss zu der Gestalt des Erzbischofs nachlässiger behandelt, fast puppenhaft in Form und Haltung und ohne besondere Individualisierung. Man erkennt nur an den bayrischen Wecken den Wittelsbacher, an dem Löwen den Luxemburger; an den spitzen Aufsatz der Kronen die deutschen Könige. Haltung und Bewegung des Erzbischofs ist in hohem Grade gezwungen und unsicher. Anstatt die Krone dem Fürsten aufs Haupt zu setzen, drückt er sie mit Gewalt hinein und benutzt ihn — man darf nur die Stellung der Füsse betrachten! — als Stütze, ohne die er umsinken würde. Dazu ist die horizontale Bewegung des rechten Oberarms ebenso unschön, als unnatürlich. Dagegen ist die Gewandung, der fliessende Faltenwurf mit vielem Geschick und Verständniss behandelt.

Recht geschmackvoll ist die architektonische Einfassung, der — wie es scheint der Bischofsmütze zulieb — etwas ausgeschweifte Spitzbogen und das feine Blendmässwerk darüber, wobei nur für die Fialen die organische Verbindung fehlt.

Die Löwen unter den Füssen der dargestellten Personen lassen eine doppelte Erklärung zu. Sie sind entweder als Wappenthiere von Bayern und von Luxemburg angebracht; oder als die Sinnbilder der rohen Naturgewalt, des durch den Glauben überwundenen Todes; letzteres würde indess nur auf den Erzbischof und K. Heinrich passen, da Ludwig und Johannes den Erzbischof überlebt haben.

Der Künstler, der das Denkmal gefertigt, mag die Unvollkommenheit seines Werkes empfunden, und den Wunsch gehegt haben, derselben in irgend einer Weise abzuhelfen. Und so hat er denn die mangelhafte Form durch einen Farbenanstrich zu ersetzen gesucht, der den Gestalten mehr Schein des Lebens geben sollte. Fast glaube ich, er hätte besser gethan, die Farbe zu sparen. Er hat Gesichter und Hände röthlich, sämmtliche Gewande ziegelroth, den Grund dunkelroth, die Löwen gelb angestrichen. Das Futter der königlichen Kleider ist weiss, weiss mit schwarzen Streifen der Kragen über Brust und Schultern, weiss das Scapulier des Erzbischofs und seine mit grünen Edelsteinen besetzte Mitra, und weiss das Kissen unter seinem Kopf. Kronen, Scepter, Bischofstab sind vergoldet. Der Grund hinter der Architektur ist blau.

DIE VIER ELEMENTE,
AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ.

5 Z. hoch.

Im bayrischen National-Museum zu München sind vier kleine Bronzefiguren, von denen wir hier eine Abbildung bringen. Sie waren im Bamberger Domschatz und scheinen noch aus der Zeit Kaiser Heinrichs zu stammen; obschon mehr nach dem Styl der Gewänder, der an antike Vorbilder mahnt, als nach den Köpfen, die etwas Barbarisches an sich haben. Sie sind durch auf dem Boden eingegrabene Inschriften als die vier Elemente bezeichnet und zwar die weibliche Figur (1) mit der Schlange am Busen als Erde; die andere (2), die eine Fackel in der Hand gehabt zu haben scheint, als Feuer; die dritte (3) mit unbestimmbarer Händebewegung als Luft; und die vierte (4) mit dem Gefäss in den Händen als Wasser.

Didron ainé in den Annales archéologiques T. XVIII. p. 232 gibt Bericht von vier ähnlichen Darstellungen am Croix de St. Omer aus dem 12. Jahrhundert. Er fügt hinzu, dass diese Darstellungen sehr selten seien, und erwähnt einer allegorischen Darstellung der vier Elemente aus dem zwölften Jahrh. an einem Hausaltärchen im Besitz eines Canonicus Rock in England. Hier sind die Elemente durch vier gekrönte Frauen personificiert: Die Erde mit einem Blumen- und einem Fruchtkorb; das Wasser mit zwei Urnen; das Feuer in jeder Hand eine brennende Fackel; die Luft mit einer Blume in der einen, einem auffliegenden Vogel in der andern Hand; — ferner eines Triptychons im Besitz des Grafen Talbot in London mit „Erde und Wasser"; eines Emailbildes im Schatz der Kathedrale von Troyes mit der „Erde"; eines Elfenbeinreliefs bei Mr. Bodley in Oxford mit „Erde und Wasser" — sämmtlich aus dem 12. Jahrhundert. — Wir könnten zunächst aus älterer Zeit hinzufügen das Diptychon des Tuotilo aus dem 9. Jahrh. (Denkmale I) und ein anderes aus dem Bamberger Domschatz aus dem 11. Jahrh. (ebendaselbst), beide mit „Erde und Meer"; müssen aber zugleich bemerken, dass weder hier noch in den von Didron in zweiter Reihe angeführten Werken die Elemente gemeint sind, sondern ausdrücklich Erde und Meer. Es bleiben daher die Allegorien der vier Elemente vorläufig sehr vereinzelte Beispiele im Bereich der hochmittelalterlichen Kunst.

Am Kreuz von St. Omer ist das Wasser (mare) ein Mann mit einem Fisch in der Linken; die Erde (terra) ein Weib, das sich auf ein Grabscheit stützt; das Feuer ein Mann, der einen Salamander hält, die Luft, ebenfalls ein Mann, der mit hocherhobener Rechten nach oben zeigt. Zugleich sind an diesem Kreuz die vier evangelischen Zeichen mit den Elementen in Verbindung gebracht, so dass Marcus dem Wasser (Marcus — mare), Johannes der Erde, Lucas der Luft und Matthäus dem Feuer zugesellt ist.

Zunächst danken wir diesem Kreuz die Kenntniss von der wahrscheinlichen ursprünglichen Bestimmung unsrer Elemente. Auch sie haben unfehlbar das Fussgestell eines Crucifixes geziert. Für ihre Bedeutung aber an dieser Stelle vermögen wir in die Ansicht Didrons nicht einzustimmen, der in ihnen in Mitleid versunkene Geschöpfe beim Tode ihres Schöpfers und Gottes am Kreuze erblickt. Näher liegt uns eine Gedankenverbindung, wie sie das erwähnte Bamberger Elfenbein-Relief und das Diptychon des Tuotilo deutlich zeigen. Wie dort Himmel (Sonne und Mond), Erde und Meer, Engel und Evangelisten als Zeugen der Kreuzigung oder der Verherrlichung Christi aufgeführt werden, so hier die vier Elemente, in denen Himmel, Erde und Meer repräsentirt sind und zu denen in St. Omer noch obendrein die Vertreter der Evangelisten kommen.

Was nun unsre Figuren betrifft, so sind sie ganz rund, in Erz gegossen, ciseliert und mit unverkennbarem Geschick, das Uebung voraussetzt, ausgeführt. In den Formen freilich und Verhältnissen sind sie sehr roh und in der Bezeichnung noch auf einem sehr niedern Standpunkt der Symbolik. Die Erde hält sich an das auch im Diptychon der Kreuzigung und auch am Kreuz von St. Omer und am Diptychon von Bodley gebrauchte Erkennungszeichen der Allernährung, der Schlangen am Busen; während das Diptychon des Tuotilo ein Kind an der Mutterbrust statt der Schlangen hat. Die beigeschriebene Inschrift aber „Terra stat", deutet auf eine andere Eigenschaft der Erde, auf ihre Festigkeit. Das Wasser daneben, mit der Inschrift „Unda fluit" gibt sich als das bewegte Element zu erkennen; auch hier ist Uebereinstimmung mit dem Bamberger Elfenbein, wo neben dem Meergott das Wassergefäss liegt. — Das Feuer, mit der Inschrift „Ignis adurit" scheint in der rechten Hand eine Fackel gehalten zu haben, wo nicht diese offne Handbewegung zur Aufnahme einer Wachskerze bestimmt war. — Was die Luft, mit der Inschrift „Aer fofet (sic)" in ihren Händen gehalten, ist schwer zu enträthseln; zumal da das Kreuz von St. Omer ganz ohne Emblem ist und andre Luftbilder aus so alter Zeit nicht bekannt sein dürften. Möglich wären die Embleme vom Hausaltar Rock: die duftende Blume, der auffliegende Vogel; aber die Inschrift: „die Luft reinigt", deutet eher auf die Beigabe eines Ventilations-Instrumentes.

Mit besondrer Energie, mit Kenntniss des antiken Faltenwurfs und mit klarem Verständniss der Züge und Brüche sind die Gewänder ausgeführt, so dass diese Figuren zu denen gezählt werden müssen, an denen sich die Tradition antiker Formengebung fortgepflanzt hat.

Noch ist zu beachten, dass von den vier Elementen nur die Erde weiblich gedacht ist, obschon auch das Wasser mit seiner Bezeichnung „unda" Anspruch darauf erheben könnte.

DER TAUFSTEIN
IM DOM ZU WÜRZBURG.

5 F. hoch.

Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, dass die Erzgiesser mehr, als die Bildhauer und Maler bestrebt gewesen, sich persönlich im Gedächtniss der Menschen sicher zu stellen, wie sich denn auch von Steinmetzen eher ein Zeichen vorfindet, als von einem Baumeister. Die Geschichte der Kunst weiss solche Anhaltpunkte zu schätzen, da ihr Werth auch über das einzelne Denkmal hinausreicht.

Der Taufstein im Dom von Würzburg hat die Form einer runden Brunneneinfassung, an deren oberem Rande die Inschrift eingegraben ist:

Anno incarnacionis domini MCCLXXIX regnante Rudolfo rege romanorum anno regni sui sexto et Bertholdo dicto de Sterrenberg epo ecclesie istius anno pontificatus sui quinto procurante Walthero plebano capellano eiusdem completum.

An einer anderen Stelle ist der Stifter Walther und der Künstler abgebildet und über letzterem ist die Inschrift eingegraben:

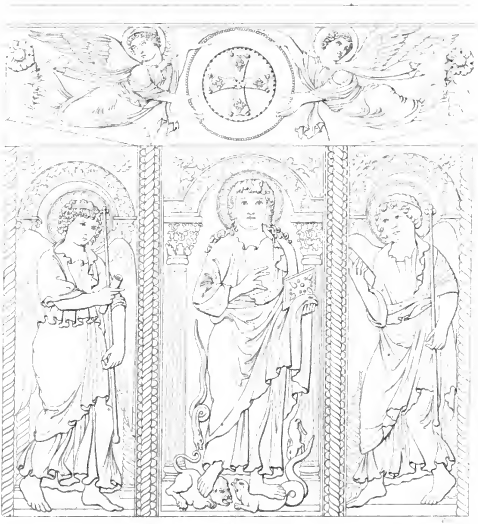
† Eckardus nomen mihi. Pax deprecor amen.

Wir haben also das Werk eines **Meister Eckard** vom J. 1279 vor uns. Es ist in Erz gegossen und hat acht, durch vortretende Pfeiler geschiedene Abtheilungen. In jeder Abtheilung ist eine Darstellung in Relief, deren Folge auffallender Weise eine der Inschrift entgegengesetzte Richtung, nehmlich von der Rechten zur Linken hat. Auf die Verkündigung folgen Geburt und Taufe, welche drei Darstellungen unsere Bildtafeln enthalten. Dann schliesst sich die Kreuzigung an, ausgezeichnet durch einen weinenden Engel über dem Kreuz und einem Dämon, der ein Buch hält — einer Anspielung vielleicht auf das Schicksal der beiden Schächer. Bei dem nächsten Relief, der Auferstehung, sind die erwähnten Bildnisse angebracht. Daran schliessen sich Himmelfahrt, Ausgiessung des Geistes und endlich das Weltgericht, das nur mit wenigen Figuren angedeutet ist: neben Christus Maria und der Täufer, darüber zwei Engel mit den Passionswerkzeugen und zwei Posaunenengel.

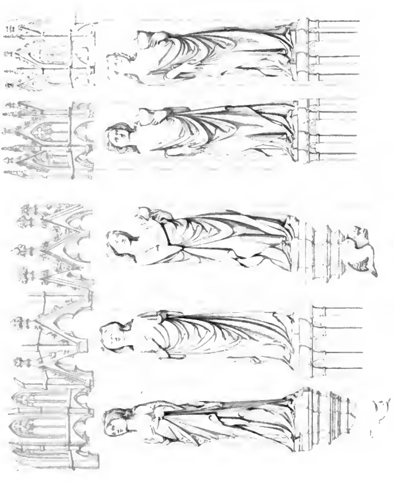
Die Wahl des Stoffs beschränkt sich somit nicht auf die Taufhandlung und deren unmittelbare Bedeutung, sondern betont das ganze Erlösungswerk, dessen Segnungen dem Täufling damit in Aussicht gestellt werden. Dieser Stoff ist im vorliegenden Falle die Hauptsache, während die Form so untergeordnet erscheint, dass man geneigt sein könnte, an eine viel frühere Entstehungszeit des Werkes zu denken. Von einer eigentlichen Darstellung ist kaum die Rede; die Motive sind bedeutungslos und ohne Ausdruck. Die Figuren sind viel

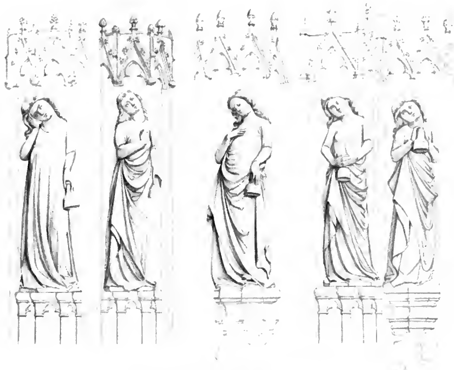
zu kurz und unter sich in keinem Verhältniss, wie denn (bei der Geburt) Joseph neben Maria eine lächerlich kleine Puppe ist; ebenso der Engel bei der Taufe. Auch die Formen des Körpers und der Köpfe gehen über blosse Andeutung nicht weit hinaus. Dennoch haben diese Darstellungen auch nach dem darin kundgegebenen Formensinn einen kunstgeschichtlichen Werth. Man spürt eine gewisse Weichheit, die zu Anfang und um die Mitte des 13. Jahrhunderts noch nicht in den Formen fühlbar war, namentlich in dem Faltenwurf bereits die Hinneigung zu den geschwungenen Linien, die wir in den Bildnereien des 14. Jahrhunderts überall vorherrschend finden.

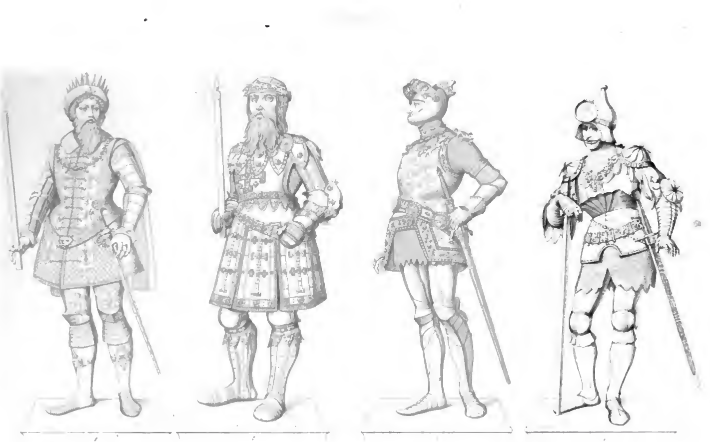
Eine andere Bemerkung knüpft sich an die architektonischen Formen, deren der Künstler sich als Einfassungen bedient hat. Es muss in der That auffallen, dass Maler und Bildhauer, wo sie sich architektonischer Formen bedienen, fast nie correct sind; im Gegentheil in der Regel ganz willkürlich verfahren. Das sieht man schon bei antiken Reliefs, auf denen Tempel oder Triumphbogen angebracht sind. Das haben wir an vielen Denkmalen deutscher Bildnerei und Malerei zu beobachten Gelegenheit gehabt. So wird man auch hier mit Recht fragen können, ob irgend ein Architekt des 13. Jahrhunderts in der schönsten Blüthezeit der Gothik Strebepfeiler wie die hier am Taufstein angewandten würde gezeichnet haben? ob er sich Giebelverzierungen gestattet hätte, wie die hier angebrachten? Es deutet diess nicht sowohl auf ein Unvermögen, oder auf Unkenntniss der Maler und Bildhauer, als vielmehr auf eine aus dem ursprünglichen Unvermögen hervorgegangene traditionelle Annahme, dass strenge architektonische Formen sich nicht wohl zu blossen Ornamenten eignen.

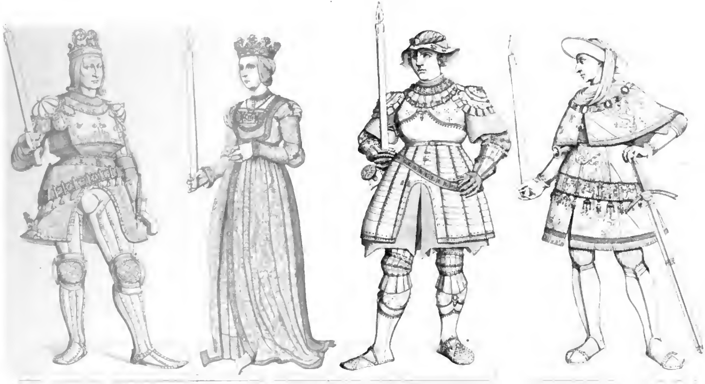












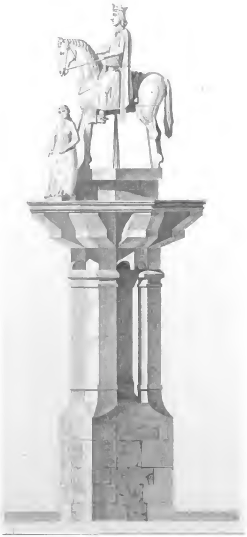


STATUE KAISER OTTO'S I. ZU MAGDEBURG.

I.



STATUE KAISER OTTO'S I. ZU MAGDEBURG.
2.



STATUE KAISER OTTO'S I. ZU MAGDEBURG.

3.







1



2



3



4



DRITTE ABTHEILUNG.

M A L E R E I.

DAS DANZIGER BILD.

Hierzu 4 Bildtafeln.
7′ 1″ hoch, das Mittelbild 5′ 1¼″, jeder Flügel 2′ 3½″ breit.

Zu den schwierigsten Aufgaben, welche die christliche Religion nicht nur ihrer Theologie, sondern auch ihrer Kunst gestellt hat, gehört die Vorstellung vom **Jüngsten Gericht**. Den Kampf um die Güter des ewigen Lebens (die streitende Kirche), den Sieg und Siegesgewinn (die triumphierende Kirche) kann sie in hundertfältiger Variation darstellen, ohne aus dem Bereich des Symbolischen zu fallen. Das Jüngste Gericht aber ist als ein Ereigniss angekündigt, wofür Zeit und Stunde bestimmt sind, die Christo selbst noch verborgen geblieben, bei welchem aber ihm das Amt des obersten Richters aufgetragen ist. Posaunenschall wird die Gräber öffnen und eines Jeden ewige Zukunft wird festgestellt werden — wonach? Hier beginnt die Schwierigkeit. Nach seinen Thaten? „Wir sind allzumal Sünder" sagt der Apostel. Also nur nach der Gnade des Richters, die den Glauben an sein Gottsein zur Bedingung hat. Der Schreiber des Uriasbriefes sitzt im Himmel und Arius brennt in der Hölle.

Die Theologie kann den Unterschied zwischen Glauben und Unglauben ziemlich scharf bezeichnen; die Kunst hat keine Mittel dafür; und da es ihr eher möglich ist, Geizige, Zornmüthige, Mörder, Ehebrecher etc. zu bezeichnen, so hält sie sich lieber an den Unterschied von Bösen und Guten, als an den von Gläubigen und Ungläubigen.

Wie hier vor dem Bedürfniss und Vermögen der Kunst die theologische Lehre eine Modification erleiden musste, so unterlag sie derselben auch in der andern Beziehung: **des bestimmten Ereignisses**. Die alte Kunst ist wesentlich symbolisch, und so konnte sie wohl die Gedanken zusammenfassen, die sich an Christus als Weltenrichter knüpfen, blieb aber weit davon entfernt einen bestimmten Moment schildern zu wollen, so gut beinahe wie Christus, der in Bezug auf denselben sich nicht unterrichtet erklärte; bis der gewaltige Genius Michel Angelo's die Zurückhaltung brach und der Welt das furchtbare Ereigniss eines Gerichts vor Augen stellen wollte, in welchem der Heiland der Welt als Schonungsloser, Allverdammender auftritt, vor dem selber der Gerechte nicht sicher ist.

Die alte Kunst, wie gesagt nimmt es anders und indem sie mehr die Gedanken gibt, die in der Seele des Christen bei der Vorstellung des Jüngsten Gerichts aufsteigen und jederzeit aufsteigen können, als dieses selbst, gibt sie ihm die Bedeutung eines ewigen, d. h. täglichen.

Eine Darstellung des Jüngsten Gerichts findet sich weder in den Katakomben, noch in den älteren Mosaiken der Basiliken. Erst mit dem Ablauf des 10. Jahrhunderts scheint

die künstlerische Phantasie den Gegenstand aufgenommen zu haben, und zwar zunächst im Orient; da die ältesten Darstellungen davon in Italien griechischen Ursprungs sind. Auf dem grossen Mosaik im Dom von Torcello (bei Venedig) sind die Hauptgedanken: Christus am Kreuz ist zum Weltenrichter geworden; er überwindet die Pforte der Hölle, die Erzväter zu befreien. Er sitzt zu Gericht; ein Regenbogen ist sein Stuhl, Apostel und andere Heilige umgeben ihn als Beisitzer, Maria und der Täufer legen Fürbitte ein, vergeblich, wie seine Hände sagen; von seinen Füssen geht ein Blutstrom nach der Hölle. Während auf den Posaunenruf der Engel Erde und Meer ihre Todten hergeben, beginnt im Himmel die Andacht zum Kreuz, an das hiermit zum zweiten Male erinnert wird. Zur Rechten Christi ist der Eingang zum Paradies, eine schmale Pforte, zu der Petrus den Schlüssel hat, und hinter welcher Kinderseelen in Abrahams Schôss und Selige über ihnen sichtbar sind. Auf der andern Seite Satanas mit seiner Beute im Schôss und das Flammenreich der Verdammten. Zwischen Paradies und Hölle ein Engel mit der Wâge, deren eine Schâle Teufel niederzuziehen sich bemühen.

Vieles davon ist in die italienische Kunst übergegangen; doch hat da unbedenklich Dante's Göttliche Komödie einen tiefen Eindruck gemacht und die bildnerische Phantasie auf die mannichfachste Weise angeregt. Ich kann mich hier nicht so weit ausbreiten, um von den betreffenden Werken des Andrea di Cione, Fiesole, Signorelli u. A. zu sprechen; ich richte den Blick nur auf das älteste der mir bekannten, auf Giotto's Jüngstes Gericht in der Arena zu Padua, das — wie man weiss — unter Dante's Augen entstanden ist. Hier sind die Hauptgedanken: Christus auf dem Regenbogen, von den vier evangelischen Zeichen (als Zeugen) umgeben, mit der Rechten begnadigend, mit der Linken verdammend; über ihm Engel mit den Passions-Instrumenten, und zahllose andere Engelschaaren. Zu beiden Seiten die Apostel als Beisitzer; Maria und der Täufer nicht! Unterhalb Christus zwei Engel die das Kreuz halten, um noch einmal an seinen Tod, als an seine Berechtigung zum Richteramt zu erinnern. Auf den Posaunenruf der Engel thun die Gräber sich auf; darüber (zur Rechten Christi) die Schaaren der Gerechten von Engeln zu seinem Thron geführt; zur Linken das Flammenmeer, das die Unseligen verschlingt, das seine Nahrung durch einen Blutstrom erhält, der von Christi Füssen ausgeht, und wo der Fürst der Finsterniss thront und Verdammte zerquetscht und verschlingt. Charakteristisch ist, dass die Gestalt Christi kolossal, die der Seligen gross, der Heiligen sehr gross, die der Unseligen verschwindend klein ist. Noch bedeutungsvoller aber ist eine Doppelreihe allegorischer Figuren, von denen die einen, Tugenden, zum Paradies, die andern, Laster, zur Hölle führen; wobei denn Glaube und Aberglaube als Gegensätze neben Weisheit und Dummheit, Hoffnung und Verzweiflung etc. aufgeführt sind.

Dabei ist nun noch zu bemerken, dass für die ältere Zeit der Ort nicht gleichgültig war, an welchem das Jüngste Gericht gemalt werden konnte. Die griechische Kirche verlegt dasselbe in die Vorhalle; in Italien erscheint es zuerst an der Westwand der Kirche, oder auf dem Kirchhof; erst später, und dann auch in Deutschland über einem Altar, oder auch

dem Hochaltar. Die Ursache mag wohl darin liegen, dass man die Stelle über dem Altar für unverträglich gehalten hat mit einer Aufstellung des Ortes ewiger Verdammniss, bis man sich gewöhnt hatte, im Jüngsten Gericht nur die letzte Consequenz von Christi Opfertode zu sehen.

Wenden wir uns jetzt zur deutschen Kunst, so kommt hier zunächst die Van Eyksche Schule in Betracht und zwar mit zwei bedeutenden Behandlungen dieses Gegenstandes. Die eine ist von Peter Christophsen von 1452 und befindet sich im Berliner Museum; die andere ist im Hospital zu Beaune in Burgund und gehört — nach Passavants Mittheilungen — ungefähr in dieselbe Zeit (1447). Die Hauptgedanken des ersten sind: Christus thronend zwischen Kreuz und Martersäule, beide Hände mit den Wundenmalen erhoben, die Weltkugel als Schemel seiner Füsse. Posaunenengel rechts und links: rechts Maria und andere weibliche, links der Täufer und andere männliche Heilige im Gebet; zu beiden Seiten die Apostel sitzend, dahinter rechts die Repräsentanten der Kirche vom Papst bis zum Mönch, links die der Staatsgewalt vom Kaiser bis zu Fürsten und Grafen. Unter dieser Himmelsscene: auf Erden die Auferstehung, bei welcher bereits einige Teufel Beute machen. In der Mitte des Vorgrundes der Erzengel Michael, der mit der Lanze Satanas durchbohrt und mit dem Fuss den Tod in den Flammenabgrund stösst; also an Christi Statt Sieger über Sünde und Tod. Im Bilde zu Beaune sitzt Christus auf dem Regenbogen, und hat die Weltkugel unter seinen Füssen, die Rechte ist begnadigend erhoben, die Linke verdammend gesenkt; von seinem Haupt geht rechts eine Lilie, links ein Schwert nieder. Neben ihm sitzen Maria, der Täufer und die Apostel in gewohnter Ordnung; weiter zur Rechten die Vertreter der Kirche und der Staatsgewalt; links anbetende Jungfrauen. Ueber Christus schweben Engel mit den Passionswerkzeugen; zur Seite die Posaunen-Engel des Gerichts. Auf Erden die Auferstehung; inmitten des Vorgrundes der Erzengel Michael mit der Wäge, in deren einer Schâle ein Seliger, in der andern ein Verdammter sitzt. Kein Teufel ist zu sehen, nur Feuerflammen schlagen aus den Felsenklüften auf; ein Engel weist die Begnadigten nach dem Paradies.

Wir sehen, dass der deutschen Kunst die Traditionen der byzantinischen und italienischen nicht unbekannt geblieben, dass sie aber einzelne Motive hat fallen lassen, während sie neue hinzugefügt. Sehen wir zu, was auf diesem Wege durch die Schule Van Eyks in dem Jüngsten Gericht der Marienkirche zu Danzig, dem s. g. Danziger Bilde erstrebt und erreicht worden.

Im Mittelbilde des dreitheiligen Altarwerks sitzt Christus auf dem Regenbogen, der sich zum Kreise schliesst; seine Füsse ruhen auf dem Erdball; die rechte Hand ist zur Seligsprechung oder Segnung erhoben, die linke abweisend gesenkt; sein Antlitz ist nach keiner Seite gewendet; die Wundenmale der Hände, Füsse und der rechten Seite sind sichtbar, keine der Stirne. Von der rechten Seite des Hauptes geht eine Lilie aus, nach der linken Seite zu ein Schwert, das mit seiner Spitze ihn bedroht. Ein weiter Mantel umschliesst ihn; doch sind Arme und Oberkörper sichtbar, da er kein Unterkleid hat. Eine helle, farbige Glorie umgibt den Oberkörper, von welchem goldene Strahlen ausgehen.

Als Zeugen des Gerichts sitzen zu beiden Seiten die Apostel, erwartungsvoll, bedenkend, mitleidig, erschrocken oder auch streugerust. Vor ihnen kniet, zur Rechten Christi, Maria, matronenhaft ins weisse Kopftuch und den weissen Mantel gehüllt, links der Taufer mit einem leichten Mantel über dem Fellkleid, Beide in fürbittender Stellung und Geberde.

Vier Engel schweben über den Zeugen des Gerichts mit den Zeugnissen für Christi Machtvollkommenheit, mit den Erinnerungen an seinen Martyrertod: zwei zur Rechten mit der Martersäule und mit dem Kreuz; zwei zur Linken mit Hammer, Nägeln, Schwamm und Lanze und mit der Dornenkrone.

Unter den Wolken, auf denen die Heiligen sitzen und knieen, schweben drei Engel, die nach verschiedenen Seiten den Posaunenruf erschallen lassen. Auf ihren Ruf erheben sich unten auf der Erde die Todten aus den Gräbern mit den verschiedenartigsten Kundgebungen. Denn das Gericht hat begonnen, Gute und Böse werden geschieden. Dem Erzengel Michael ist die Wäge der Gerechtigkeit in die Hand gegeben; er wägt, und verstösst die zu leicht befundenen Seelen zur ewigen Qual, während die vollwichtigen nach dem Paradies gewiesen werden.

Hier tritt der Meister des Bildes als Vertreter der fortgeschrittenen Zeit auf, der es nicht mehr genügte, Erlebnisse und Seelenzustände angedeutet oder in übertriebenen Zügen geschildert zu sehen. Er denkt sich die Seelen im Erwachen, im mehr oder minder klaren Erkennen der Zukunft, die ihnen bevorsteht, vom süssen Hoffen bis zu bangem Zweifel und peinigender Angst. Mit der Entscheidung steigert sich Lust und Vermögen der Darstellung. Im Kampf eines Engels mit einem Teufel um den aus dem Grabe Auferstehenden spricht milde Himmelsgewalt mit scheusslicher Bosheit, während der Gerettete, seines Glückes unbewusst, hoffnungslos zurücksinkt. Mit leisen Schauern blicken die Begnadigten zurück auf Scenen der Bestrafung, mit freudiger Hoffnung in die eigene Zukunft. Auf der andern Seite die grosse Schaar der zur Hölle Verwiesenen. Wie schrecken sie schreiend zurück vor den höllischen Schergen und ihren scharfen Gabeln; welche vergebliche Flucht! welche Angst und Verzweiflung! welch Entsetzen beim Hinblick nach dem weitoffenen Höllenschlund! und das alles in den individuellsten Zügen und in der höchsten Vollendung des Ausdrucks, so dass man den Jammer jedes Einzelnen zu hören glaubt. Und mitten in diesem Tumult der Verdammten öffnet sich ein Grab und ein Weib mit unschuldvollem Antlitz und betend gefalteten Händen hebt sich empor, ein Bild des Friedens und der Zuversicht.

Aber nun steigert mit dem Leiden sich die Leidenschaft des Künstlers, es auszumalen, wenn er die Teufel ihre Beute in den Flammenpfuhl tragen, zerren und stürzen lässt, und widerstandslos und qualenvoll die Elenden über einander fallen. Beachtenswerth dabei ist, dass des Künstlers Bedürfniss zu individualisieren, sich auch auf die Teufel erstreckt, deren jeder einen besondern Charakter repräsentiert. Eine Stimme aber in der Höhe sagt ihnen mit dem Schall der Posaune, dass sie durch göttlichen Richterspruch, nicht etwa durch Machtvollkommenheit des Teufels und seiner Diener am Orte der Verdammniss sind.

Wenden wir uns nun dem Lichte zu, dem rechten Flügelbilde! Es ist der Eingang

zum Paradiese. Unbekleidet, wie sie das Grab verlassen, nahen die Begnadigten dem heiligen Pförtner, dem die Schlüssel des Himmels anvertraut sind. Er begrüsst sie mit freundlichem Handdruck, und sie steigen unter dem Zuspruch eines Engels die Stufen empor zu der Pforte, wo Engel bereit stehen, mit himmlischen Gewanden sie zu bekleiden. Welche Fülle von Unschuld, Freude, Seligkeit! Welche Anmuth und Güte in den Engelsgesichtern! Am reichsten aber waltet des Künstlers Phantasie an der Himmelspforte. Ist auch das Motiv von einem gothischen Kirchenportal genommen, so hat doch der Maler von malerischen Prinzipien und seinem besonderen Zweck sich leiten lassen. Pfeiler, Thürsturz, Laibung, Giebel sind mit Bildnereien geschmückt, die Christum, die Evangelisten, Apostel, Propheten, die Erschaffung des Menschen u. s. w. vorstellen; eine leise Anspielung auf die Lehre, dass der Weg zum Himmelreich durch die Kirche führe. Auf den Altanen aber, die an den Pfeilern angebracht sind, harren Engel, die Ankommenden mit Musik, Gesang und freundlichem Willkommen zu empfangen.

Haben wir so von dem wesentlichen Inhalt des Gemäldes Einsicht genommen, so können wir — ungeachtet der dramatischen Ausschmückung einzelner Theile — über den symbolischen Charakter der Auffassung nicht in Zweifel sein. Es soll uns an die höchsten Aufgaben des Lebens, wie sie die Religion uns stellt, mahnen und die Folgen der Lösung derselben vor Augen stellen. Christus ist durch die Lehren, die er uns gegeben, die er durch sein Leiden und seinen Tod besiegelt, und auf die wir in Gemeinschaft mit ihm getreten sind, der Richter über unser Leben. Lehre und Leben des Heilands kennen wir durch seine Apostel; auf sie kann er sich berufen; an sie und was sie in seinem Namen gesagt, muss der Christ denken, wenn er sich Rechenschaft geben will von seinem Thun und Lassen; Maria und Johannes der Täufer sind die ersten, die Christi Beruf erkannt haben; ihre Verehrung ist uns als Vorbild aufgestellt. (Der Gedanke der Fürbitte scheint hier nicht massgebend gewesen zu sein, gehört auch wohl einer spätern Auffassung an.)

Nach unsern Werken werden wir gerichtet, sagt die Offenbarung Johannis. Ihr folgend führt das Gemälde den gleichfalls apokalyptischen Erzengel auf, um Gute und Böse unparteiisch zu scheiden und damit dem Urtheilsspruch Christi vorzuarbeiten. Wir sehen hiermit den Künstler ins Dramatische übergreifen. Wenn Peter Christophsen den Erzengel Michael beim jüngsten Gericht Sünde und Tod überwinden lässt, so hat er sich einfach an das Wort der Offenbarung (20, 14) gehalten: „Und der Tod und die Hölle wurden geworfen in den feurigen Pfuhl." Der Meister des Danziger Bildes benutzt den Engel, die Sonderung der Guten und Bösen anschaulich zu machen und zu gleicher Zeit einen hochaufgerichteten festen Markstein zwischen ihnen zu gewinnen. Immer aber bleibt der Grundgedanke: „wir werden gewogen nach unsern Werken!" Die Folgen sind fühlbar in der Freudigkeit eines guten Gewissens, in den Qualen eines bösen, denen der Künstler mannichfaltigen Ausdruck, kirchliche und phantasievolle Ausschmückung gegeben.

Die Anordnung entspricht der Auffassung; durch sie werden die Bedeutung des Bildes und seine Hauptgedanken klar hervorgehoben: Christus als Mittelpunkt, Himmel und

Erde geschieden, dessgleichen Seligkeit und Verdammniss; über und unter den grossen, zusammengehaltenen Massen der obern Mittelgruppe die einzeln schwebenden Engel; gegenüber dem Knäul der Verwirrung und den Liniencontrasten der vielen verrenkten und durch einander geschobenen Glieder die ruhige, nicht gedrängte Gruppierung der Seligen. Das Gleichgewicht der Massen ist durch eine ziemlich streng durchgeführte Symmetrie bewirkt, die nur in den beiden Seitenflügeln einer freieren, mehr zufälligen Anordnung Platz macht. Das Pyramidal-Princip für die Gruppierung ist mehr zufällig, als mit Bewusstsein befolgt, und überhaupt der Gruppierung in abgerundeten Massen wenig Rechnung getragen. Der Gesammteindruck der Anordnung ist ein durchaus feierlicher, angemessen dem Ort der Aufstellung über dem Altar.

Die Darstellung ist reich an sprechenden und wahren Motiven. In Christus selbst ist keinerlei Empfindung ausgesprochen, er ist nur die Versinnbildlichung des „Schuldig — Nichtschuldig." Wie lebendig aber äussert sich die Anbetung in Maria und Johannes, die einem Jeden der Apostel eigne Empfindung! Man beobachte nur die Haltung der Köpfe, die Bewegung der Hände, (zu unsrer Linken) den felsenfesten Paulus, den milden Johannes, den unsichern Jacobus, den in sich gehenden Petrus u. s. w. Man betrachte jede einzelne Gestalt der Seligen oder der Verdammten! Gleicht eine der andern? Hat nicht eine jede ihre eigene Stellung und Bewegung, u. ist nicht jede im höchsten Grade bezeichnend, und doch haben sie nur Seligkeit und Verdammniss darzustellen. Wie wahr ist der Kampf zwischen Engel und Teufel um eine Seele, und die überwiegende geistige Gewalt des erstern ausgedrückt! Wie natürlich und edel ist die Bekleidungsscene an der Himmelspforte dargestellt! wie unübertrefflich und erschütternd wahr alle Qualen der Gewissensangst und der Höllenpein! Man betrachte nur den Mann und das Weib, die sich vor der Gabel des Teufels entsetzt zurücklegen, ohne im entferntesten daran zu denken, wohin sie etwa fallen! Und dann die würdevolle, ruhige Haltung des Erzengels, und die Sicherheit mit der er Kreuz und Wäge handhabt! Wo man den Blick hinwendet begegnet man dem ungewöhnlichsten Darstellungsvermögen des Künstlers, einem unerschöpflichen Reichthum an Motiven. Und dabei eine überraschende Kraft der Individualisierung und der Charakterzeichnung. Denn nicht nur die Sünder und die Gerechten, sondern auch die Apostel und die andern Heiligen sind klar ausgeprägte Einzelwesen, und selbst unter den Engeln besteht nicht mehr Uebereinstimmung der Züge, als bei Geschwistern.

Wie sehr aber auch die Darstellung im Allgemeinen unsre Aufmerksamkeit fesselt, das Auge wird immer wieder auf die Angesichter hingezogen, in denen der Künstler eine so tiefe Kenntniss der Seele und ihres Ausdrucks in den Zügen an den Tag legt, dass er noch von Keinem übertroffen worden ist. Sei es Furcht, Schmerz, oder verzweifelnde Ergebung, sei es Ungewissheit, Hoffnung oder Freudigkeit, sei es Lasterhaftigkeit oder Unschuld, Demuth oder Selbstvertrauen, reine Herzensgüte, Strenge, oder beglücktes Mitgefühl — leserlich hat der Künstler alles in die Antlitze der Gestalten gelegt und auf das vollkommenste ausgedrückt.

Prüfen wir das Bild nach seiner Formengebung, so ist es eines der glänzendsten Beispiele von der realistischen Richtung der van Eyckschen Schule. Das sind keine aus der Phantasie des Künstlers geborenen Züge, keine Körper und Glieder nach dem schöpferischen Formgefühl des Künstlers. Was wir sehen, gehört der Wirklichkeit an, ist buchstäblich dem Leben entnommen; und zwar hat sich der Künstler vorzugsweis an magere Modelle gehalten, oder wenigstens unterlassen, in jener breiten Weise zu zeichnen, durch welche idealistische Realisten bei strenger Naturwahrheit den Formen mehr Fülle und Rundung geben. Nur für die Gewandung ist der Styl der scharfkantigen Brüche, wie ihn Hub. van Eyk eingeführt, jedoch mit grossen Massen, ohne Knitterwerk beibehalten. Dass für das Antlitz Christi die Ueberlieferung massgebend geblieben, versteht sich; aber der Künstler hat es doch mit dem sehr modellmässigen Körper in Uebereinstimmung zu bringen gewusst. Für die Apostel hat er sich an Typen nicht gebunden; sie haben alle so individuelle Züge, als wären es Bildnisse; doch unterscheiden grössere und breitere Züge sie von den zum Gericht berufenen Menschen. Für die Mutter Christi hat er nach einem Ziel der Schönheit gestrebt, das ein Idealist nicht höher stellen könnte und das sie als Matrone mit demselben Zauber umgibt, den ihr Hubert van Eyk als Jungfrau im Genter Altarwerk zu verleihen gewusst. Den gleichen Zauber der Schönheit giesst er über seine Engel aus, ohne ihnen individuelle Züge vorzuenthalten. Gewissenhaft ist er in der Benutzung des Modells, so dass er lieber eine Form unterbricht, als eine Fussspitze weglässt, die sie unterbrechen muss, wenn sie nur wirklich so weit reicht. — Auf seinem Grund und Boden könnte man botanisieren, so genau sind Masslieb, Feuerlilie, Mohn, Akeley, Erdbeeren u. s. w. nach der Natur gemalt. Im Bestreben nach Naturwahrheit scheint der Künstler sich nicht genug thun zu können, so dass er sogar in der blanken Rüstung des Erzengels sich die Umgebung spiegeln lässt.

Die Zeichnung der Gestalten ist von seltner Vollkommenheit. Mit geringen Ausnahmen sind die Verhältnisse tadellos; das Nackte zeigt das gründlichste Studium und genaueste Verständniss der Natur; bewundernswürdig schon da, wo die Gestalten ruhig stehen, wie auf der Seite der Seligen, mehr noch bei den vielfach verdrehten Stellungen, den Verkürzungen und verkehrten Lagen der Verdammten, bei denen überall Knochenbau und Muskulatur bis in die feinsten Formen ausgedrückt, oder wenigstens deutlich gefühlt sind. Mit der gleichen Einsicht und Bestimmtheit ist das Gefälte gezeichnet und modelliert.

Die Modellierung ist fein und zart, und doch kräftig und consequent; ohne grelle Gegensätze von Licht und Schatten sind beide richtig geschieden und richtig durch Mitteltöne verbunden, so dass die Gestalten sich gleichmässig vom Grund und von einander ablösen. Wie die Umrisse scharf und bestimmt sind ohne Härte, so ist auch die Schattierung gleichweit entfernt von trockner Strenge und von Verblasenheit.

Die Färbung ist gesättigt, nur sind die weiblichen Körper lichter gehalten als die männlichen; aber die Carnation ist durchgängig von einem warmen, wahren Ton, der durch kalte Mitteltöne gehoben wird. Nur die Körper einiger Verdammten erscheinen wie vom Schrecken gebleicht. Kräftig gefärbt sind die Gewänder, bräunlich grün, bräunlich roth; reines

Roth mit Goldstickerei (bei den Engeln an der Himmelspforte); doch kommen einige schillernde Farben vor, wie z. B. beim Petrus auf Taf. 2 und einem Apostel zur Linken Christi das Kleid gelb ist mit violetten Schatten, auch bläulichweiss mit grauen Schatten. Starke, oder gar grelle Gegensätze fehlen gänzlich, so dass — mit Ausnahme der Rüstung Michaels — nicht einmal irgendwo Glanzlichter aufgesetzt sind, nicht bei der Carnation, nicht bei den Gewändern. Das Haar der Frauen und Engel ist fast ohne Ausnahme blond, oder auch goldenroth. Wie Feuer wirkt der purpurne Mantel des Erzengels, und wie Sonnenlicht der Goldgrund des Himmels, der auch durch die Pforte scheint. Lieblich vermitteln die buntschillernden gekrauselten Wolken und die leuchtende blaue Luft darunter den Uebergang zu der im frischesten Grün und mit dem Blumenteppich praugenden Erde, die nur gegen die Höllenabgründe hin fahl und grau wird.

Ist nun alles, was wir bisher an dem Bilde betrachtet, im hohen Grade bewundernswerth, so steigert sich dennoch unser Erstaunen noch, wenn wir unsre Aufmerksamkeit auf die Behandlung und Ausführung desselben richten. Es ist auf starke, mit Kreide grundierte Eichenholztafeln in Oelfarben gemalt. Es ist mehrmals unter- und übermalt, vor jeder Uebermalung sorgsam abgeschliffen, so dass die Oberfläche sehr glatt ist. Stellenweis aber ist die Farbe so dünn aufgetragen, dass man die aufgezeichneten Umrisse und Correcturen durchscheinen sieht. Die Ausführung erreicht den höchsten Grad der Vollendung. Steine, Blumen und Gras sind mit derselben liebevollen Hingebung gemalt, wie die Köpfe der Engel und Heiligen; die kleinsten Figuren im Hintergrund mit der gleichen Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit wie die in die Augen springenden Hauptgestalten. So fein sind die Haare gezeichnet, dass man meinen möchte, sie zählen zu können. Ausserdem ist alles so breit vertrieben, dass man fast keinen Pinselstrich sieht; wobei übrigens nicht zu übersehen, dass dadurch in Verbindung mit der Glätte der Behandlung namentlich in den Köpfen und der Carnation überhaupt eine Art leiser Starrheit eingetreten, welche erst durch eine freiere Pinselführung gehoben und zu jener Weichheit geführt wird, welche die Italiener mit morbidezza bezeichnen. Leider war es nicht möglich, in dem kleinen Mássstab meiner Bildtafeln von der die kleinsten Formen und zartesten Uebergänge wiedergebenden Vollkommenheit der Ausführung eine nur annähernde Vorstellung zu geben. Gewiss ist, dass ein höherer Grad der Durchbildung kaum denkbar ist, dass aber ungeachtet einer solchen miniaturartigen, die nächste Nähe des Auges, ja das Vergrösserungsglas vertragenden Behandlung, die grossartige Wirkung des Ganzen nicht im mindesten beeinträchtigt wird. Sieht man die einzelnen Köpfe, oder die Körper, oder die Architektur, oder was immer im Bilde an, so weiss man in der That nicht, was Sinn und Gemüth mehr fesselt, der Ausdruck, die Schönheit, die Wahrheit des Dargestellten oder die unübertreffliche Kunst vollkommener Malerei.

Das Gemälde ist sehr gut erhalten, und selber die mehrfachen Restaurationen, die es erfahren,*)

*) Die erste erfuhr es 1718 durch den Danziger Maler Krey, der seiner Aufgabe freilich nicht gewachsen war; die zweite in Berlin 1815 durch den Maler Prof. Bock, der auch manche Sünde dabei auf sich

haben es nicht wesentlich beschädigt. Am meisten sieht man die Retouchen am Kopf des h. Michael, und an den Posaunenengeln des Mittelbildes. Der Kopf des Gerechten in der Wägschale des Erzengels, jetzt auch von der Uebermalung Kreys fast ganz befreit, ist von andrer Hand, als das Bild; aber doch alt. Er ist auf eine Silberplatte gemalt, unter welcher ein andrer Kopf sich befindet.

Sind die Seitenflügel umgeschlagen und ist das Bild damit geschlossen, so sehen wir auf der Aussenseite eine Madonna mit dem Kind auf dem rechten, einen Erzengel Michael auf dem linken Flügel, beide grau in grau gemalt. Unter der Madonna das Bildniss eines Mannes von etwa 45 Jahren in schwarzer Kleidung mit Pelzbesatz; unter S. Michael das Bildniss einer Frau von etwa 22 Jahren, in rothem Kleid mit weissem Pelzbesatz; über dem Kopf ein weisses, fast durchsichtiges Tuch, von goldnen Franzen und Perlen eingefasst; um den Hals einen Schmuck von Perlen. Sie hat rothes Haar, er schwarzes; Beide aber haben deutsche Gesichtszüge.

Die Behandlung der Aussenseitenbilder, so wie schon ihre Zeichnung und Composition verräth eine andere Hand, als die die Innenseiten gemalt. Die Madonna (Taf. 4) ist in der Empfindung merklich schwächer, mehr noch im Styl und in der Zeichnung; die Art, wie sie und das Kind den Vogel halten, ist nahebei gleichgültig; die Modellierung aber und Malerei ist um vieles weicher, die Formen sind rundlicher, als beim Jüngsten Gericht. Dasselbe gilt vom Michael, der es mit dem Teufel und seiner Grossmutter, die sich unter seinen Mantel verkrochen, zu thun hat, und das Gefecht so süss lächelnd und zierlich abthut, als spielte er mit ihnen.

Die Bildnisse sind von grosser Naturwahrheit, feiner Modellierung, zarter, leise nüancierter Färbung, vollkommener Zeichnung und breiter Behandlung. Das weibliche Bildniss ist um seine Lasuren gekommen. Beiden Bildnissen sind die Familienwappen beigefügt; das der Frau ist ein nach links gewendeter goldner Löwe mit rother Zunge und weissen Krallen im rothen Felde, dazu drei goldne Zangen im blauen Querstreifen von links oben nach rechts unten; eine goldne gekrönte Zange mit flatterndem weissen Bande links oben im rothen Felde mit dem Motto: Peur non faillir. Des Mannes Wappen ist ein rechts gewendeter schwarzer Löwe mit rother Zunge, rothen Augen und Krallen und weissen Zähnen im goldnen Schilde, auf welchem ein links-schräger blauer (silberner?) Balken liegt.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass wir in den Bildnissen die Stifter des Gemäldes vor uns haben, und so sollte es wohl nicht unmöglich sein, mit Hülfe der Wappen ihre Namen zu erfahren. Dennoch ist es der Heraldik bisjetzt nicht gelungen, die Personen ausfindig zu machen, zu denen die hier gemalten Wappen gehören. Nach dem von J. Dielitz, Generalsecretair der Museen in Berlin, einem unsrer ersten Heraldiker gegebenen Gut-

geladen; die dritte, neueste durch Prof. Xeller und Maler Stübbe in Berlin 1851, wobei das Bild gereinigt, die schlechten Uebermalungen beseitigt, das Ganze, das auseinander zu fallen drohte, neu zusammengefügt und im Geiste des alten Meisters selbst soviel möglich ausgebessert worden.

achten, gehört der Stifter seinem Wappen nach zur Familie der Grafen von Flandern; aber, da der legitime Stamm derselben bereits im 14. Jahrh. ausgestorben, zu einer (durch natürliche Söhne entstandenen) Nebenlinie in Namur aus dem Hennegau. Das Wappen der Frau lässt sich am ersten auf die Familie der Grafen von Voerne in Südholland beziehen, obschon der Wahlspruch der Familie Castiglione im nördlichen Italien angehört. Doch lässt sich hier mit noch weniger Bestimmtheit eine Behauptung aufstellen, als bei dem Wappen des Stifters.

Es führt uns diese Untersuchung nun zu der zunächst kunsthistorisch wichtigsten Frage nach dem Meister des Bildes. Ehe wir indess auf diese eingehen, ist es nothwendig, die Geschichte der Erwerbung desselben, soweit sie bekannt, uns ins Gedächtniss zu rufen. Diese Geschichte war lange Zeit in ein ziemlich märchenhaftes Dunkel gehüllt, bis uns Dr. Hirsch in seiner Beschreibung der St. Marienkirche in Danzig (1843) ziemlich ausführliche Nachrichten aus zuverlässigen Quellen mitgetheilt hat. Das wichtigste war die kurze Notiz in der Danziger Chronik von Melmann, die selbständig von 1466—1548 geht: „1473 do nam Pauel Benecke, ein Schipper, von einem Holländer eine Galleyde, darin die Tafel, die auf St. Georgens-Altar steht in der Pfarrkirche, mit grossem Gute befunden ward." Das erklärt sich so: seit 1440 lag Danzig fast ununterbrochen im Krieg mit Holland um den Handel in der Ostsee. Die Holländer hatten den preussischen und liefländischen Städten 22 Schiffe weggenommen und unterstützten den deutschen Orden gegen Danzig. Da stellte 1461 der Danziger Rath Kaperbriefe aus, die natürlich erwidert wurden. Näher noch geht eine andere, ebenfalls von Dr. Hirsch veröffentlichte Chronik von Caspar Weinrich aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. darauf ein, indem sie erzählt: „In den Jahren 1469 bis 73 zeichnete sich besonders ein grosses Kaperschiff „der Peter von Danzig" aus, das drei Danziger Kaufherren gehörte und unter der Führung eines besonders unternehmenden und tapfern Capitäns, mit Namen Paul Benecke, stand. Kaum hatte dieser um Ostern 1473 Wind bekommen, dass eine Galleyde, St. Thomas genannt, unter dem Befeh eines Franzosen, François Matthey, mit reichen Gütern und Waaren befrachtet, die florentinischen Kaufleuten in Brügge gehörten, und begleitet von einem kleineren Fahrzeug aus dem Hafen von Sluys nach England segeln wollte, als er sich auf die Lauer legte, und sie sobald sie das neutrale burgundische Gebiet verlassen hatten, angriff und nach heftigem Kampf die Galleyde eroberte, während das kleinere Schiff durch die Flucht sich rettete. Schiff und Schiffsbeute wurden nach Danzig gebracht, und unter die drei Kaufherren so wie unter die Schiffsmannschaft vertheilt. Es waren Waaren im Werth von 480000 Thalern, Tuch, Leinwand, Spezereien, Pelzwerk, köstliche Stoffe und Juwelen. Das kostbarste Kleinod aber war ein grosses, gemaltes Altarwerk, für das die Kaufherrn als die würdigste Stelle zur Aufstellung die Hauptkirche ihrer Vaterstadt ersahen, und zwar — da sie Mitglieder der St. Georgs-Brüderschaft waren — am Altar derselben. Diess ist das Jüngste Gericht, das seitdem seine Stelle gewechselt und nun in der St. Dorotheencapelle aufgestellt ist."

Danzig war mehrmals nahe daran, das Kleinod zu verlieren, da von grossen Fürsten

grosse Summen dafür geboten wurden. Endlich 1807 ward es ohne Entgelt und Dank vom Kaiser Napoleon als Siegesbeute nach Paris geführt; aber nach dem zweiten Feldzug gegen ihn zurückgenommen, zuerst nach Berlin und dann am 16. Dec. 1816 nach Danzig zurückgeführt. Darauf bezieht sich der Vers unter dem Bilde:

Als das ew'ge Gericht des Kleinods Räuber ergriffen,
Gab der gerechte Monarch uns das erkämpfte zurück.

Ueber den Urheber des Bildes schweigen bis jetzt alle Nachrichten, und wir sind auf die Kritik verwiesen. Dass das Bild der flandrischen Schule van Eyks angehöre, ist ausser allem Zweifel; auch wird es nicht leicht mehr in die erste Hälfte des 15. Jahrh. gesetzt werden. Ueber den Meister selbst eher lauten die Meinungen sehr verschieden. Waagen schrieb das Werk den Brüdern Van Eyk zu; Hirt dem Hugo van der Goes; Passavant früher dem Albert Ouwater; Hotho dem Hans Memmeling, eine Ansicht, der auch Passavant und Xeller beigetreten sind. Ich bekenne, dass ich vor dem Bilde mit Befremdung an diese Aussprüche denken musste.

Was wohl leicht zugegeben werden wird, ist, dass die Bilder der Aussenseite von einer andern Hand herrühren, als das Jüngste Gericht. Auffassung, Zeichnung, Stimmung, Ausführung sind, wie bereits erwähnt, durchaus davon verschieden. Halten wir uns darum zunächst an das Innere! Ich habe mir zuerst die Frage gestellt: Wie lange mag der Meister an diesem Bilde gearbeitet haben? Ueberdachte ich, wie viel Zeit zu einer solchen Composition nöthig war, wie viele und wie gründliche Studien zu machen gewesen, bevor nur das Bild aufgezeichnet werden konnte, und welche Kräfte die zur höchsten Vollendung gesteigerte Ausführung in Anspruch genommen, so erscheint es mir wie ein Wunder, wenn der Künstler es in zwölf Jahren zu Stande gebracht. Ostern 1473 ward es erbeutet, also sicher 1472, wenn nicht früher, vollendet, und somit etwa 1460 begonnen. Weiter: Zeichnung wie Composition, Gedankenfülle, Seelenkenntniss so gut, wie die gründliche Kenntniss des menschlichen Körpers und die staunenswerthe Vollkommenheit malerischer Technik setzen jahrelange Vorstudien und viele Arbeiten voraus, die mehr als ein zweites Jahrzehent in Anspruch nehmen dürften, so dass wir zu einem Meister gedrängt werden, der schon um die Mitte des Jahrhunderts eine beachtenswerthe Thätigkeit muss entwickelt haben. Nun ist zwar Memlings Geburtsjahr nicht bekannt, wohl aber haben wir datierte Werke seiner Hand. Nach den gewöhnlichen Annahmen wäre er 1450 zehn bis funfzehn Jahre alt gewesen. Kann er aber um diese Zeit schwerlich schon wesentliche Anfänge und Fortschritte in der Kunst gemacht haben, so steht das übrigens hoch zu preisende Werk des St. Johannes-Altars in Brügge vom J. 1479 doch namentlich durch die unfreiere Haltung und Bewegung der Gestalten so viel tiefer, als das Danziger Bild, dass es schwerlich neun Jahre später von derselben Hand gemalt sein kann, zumal es vielmehr jugendliches Aufstreben als sinkendes Alter zeigt. Erinnern mich auch einzelne Engel an der Himmelspforte an Memling, so thun sie es vielmehr wie Vorbilder, denn als seine Schöpfungen. Dagegen tragen die Bilder der Aussenseite in der That sehr auffallend das Gepräge von Memlings sehr individualisierender Weis der

Naturauffassung im Bildniss, wie von seiner weicheren Zeichnung und Modellierung, so dass ich mich mehr und mehr daran gewöhnte, darin seine Arbeit zu sehen.

Der erste Eindruck aber, den mir das Bild gab, und der sich bei jedem wiederholten Besuch verstärkte, war der der Uebereinstimmung mit den Werken Rogers van der Weyde. Vor allem erinnerten mich die Köpfe Christi und der umgebenden Heiligen an seine etwas strenge Zeichnung, so wie an jene Art der Ausführung, die selbst die naturalistische Zeichnung dem Leben etwas entfremdet. Bei der Behandlung des Nackten muss man, meiner Meinung nach, sogleich den Christus aus Rogers Taufe (im Johannes-Triptychon zu Berlin) vor Augen haben; so gross ist die Uebereinstimmung. Dasselbe gilt von der Architektur der Himmelspforte, die sich ebenso bestimmt mit der Weise zu zeichnen und auszuführen an die des erwähnten Triptychons anschliesst. Selbst die Stimmung der Farben, vornehmlich der schillernden ist vorzugsweis dem Roger eigen. Felsen, Blumen, Gras, Steinchen, alles Kleinwerk erinnert an die Bilder Rogers in Berlin und München, so dass ich mich mehr und mehr in der Ueberzeugung bestärkte, dass nur Roger der Meister des Bildes sein könne.

Ein Umstand allein tritt dieser Annahme bedenklich entgegen. War Memling zu jung für das Werk, so war Roger vielleicht zu alt. Das Danziger Bild ist 1473 erbeutet worden, und Roger ist 1464 gestorben. Aus ersterm folgt allerdings nur, dass das Bild nicht später als 1472 gemalt sein kann, nicht aber, dass es nicht schon früher vollendet gewesen. Für diese Annahme spricht zunächst eine auf dem Mittelbilde (auf einem Leichenstein) befindliche halbverdeckte Jahrzahl: CCCLXVII. Dass damit ebensowenig 1367, als 367 gemeint sein könne, wenn sie auf das Bild bezogen werden soll, versteht sich von selbst; wohl aber könnte 1467 gemeint und damit das Jahr der Vollendung des Bildes angezeigt sein. Diess gestattete 3 Jahre nach Rogers Tode zur Ausführung der Aussenseite, etwa auch zur Vollendung einzelner Theile des Innern, einer Arbeit, die wohl dem trefflichen Schüler Rogers, Hans Memling übertragen werden konnte.

Es drängt sich ausserdem noch eine Frage auf: Wie kommt das Gemälde auf das Schiff als Ladung? Die Donatoren erweisen sich durch Physiognomie und Tracht als Deutsche, durch ihre Wappen der Familie der Grafen von Flandern angehörig; die Schiffsladung war für England und für Italien bestimmt; das Bild wahrscheinlich für Florenz; denn für die Auslieferung desselben waren besonders Giuliano und Lorenzo von Medici und andere angesehene Florentiner thätig, indem sie sogar eine Bannbulle gegen den „Piraten" Paul Benecke von Papst Sixtus IV. erwirkten, die allerdings auf eigenthümliche Weise beantwortet zu sein scheint. Ich erwähnte bei der Beschreibung des Mittelbildes, dass der Kopf des Gerechten in der Wäge Michaels auf eine aufgenietete Silberplatte gemalt sei und einen andern Kopf unter sich habe, wie Xeller bei der Restauration entdeckt hat. Es liegt ziemlich nahe, dass der Kopf der Silberplatte das Bildniss Paul Beneckes ist, dem seine drei Kaufherren damit eine Ehrenbezeigung erweisen und Seelensicherheit haben geben wollen.

Noch sind die Akten über das Bild nicht geschlossen; aber entschieden muss die Urheberschaft des Bildes durch Memling als unmöglich in Abrede gestellt werden, obschon seine Theilnahme an der Vollendung desselben grosse Wahrscheinlichkeit für sich hat.

DER FALL BABELS
VON PETER V. CORNELIUS

Hiezu eine Bildtafel.

Das grösste Denkmal seines reichen Künstlergeistes hat Cornelius sich gesetzt in den Zeichnungen für die Wandgemälde der Friedhofhalle zu Berlin. Indem er hier an der Schwelle des Todes die Mahnungen und Tröstungen unserer Religion in der Sprache der Kunst vor die Augen und die Seele stellen wollte, hat er mit dem theologischen Tiefblick eines Luther, und der poetischen Weltanschauung eines Dante die Summa des Christenthums erfasst und mit der Kraft eines Michel Angelo in künstlerische Form gebracht. Auf zwei Wänden hat er das Leben und Wirken Christi auf Erden, auf der dritten die Gründung seiner Kirche dargestellt, auf der vierten aber an das Ende der Dinge nach den Visionen des Johannes gemahnt. Aus dieser vierten Wand ist unser Bild entnommen, neben welchem noch Auferstehung der Todten, Weltgericht und Eintritt der ewigen Seligkeit besondere Abtheilungen bilden.

Unsere Bildtafel zeigt den Untergang des Bösen im Sinnbilde Babels. In der Lunette darüber ist Christus als Schnitter mit der Sichel zur Ernte gerüstet, von Racheengeln umgeben, dargestellt. Wir müssen uns mit einer Abbildung des Hauptbildes begnügen.

Die Gestalt, nach welcher vor allen der Blick sich richtet, ist der Erzengel Michael, der rechts auf einer Erhöhung stehend, in der Rechten das Flammenschwert, die Linke verdammend und verwerfend erhebt. Tief erregt bebt sein Antlitz, die Haare fliegen wie vom Sturm bewegt; er schaudert bei dem Vollzug der ihm gewordenen Sendung. Babel, das Sinnbild des in Sinneslust, Sünde und Gottlosigkeit versunkenen Lebens, Babel mit seinen Tempeln, Palästen und Thürmen steht in Flammen; mühselig suchen noch einzelne Bewohner sich und ihre Habe zu retten; Andere, Könige und Reiche, Männer und Frauen ringen verzweiflungsvoll in Ohnmacht die Hände, klammern sich an ihre Schätze, über und mit denen sie zu Grunde gehen, zerreissen im lauten Jammer ihre Gewande, oder versinken in trostlosen Trübsinn.

Das Schicksal, das sie unfehlbar erreicht, liegt noch näher vor unsern Augen. Da liegen sie, Männer, Weiber, Greise, todtstarr und von Schmerzen noch im Tode krampfhaft zusammengezogen; ein wie vom giftigen Wüstenwind aufgeworfener Leichenhaufe, ohne die Nähe einer liebenden Hand, die sanft ordnend, die Schrecken des Todes mildert, oder den Gräuel der Verwesung verdeckt. Die einzig Lebenden neben den Todten sind vom Entsetzen erfasst: ein Weib, das in vergeblicher Reue die Haare sich ausrauft; ein Kind, das schuldlos der Mutter Sünde mitbüssend, angstvoll an diese sich anklammert. Beider Blick

ist nach der Stelle gerichtet, wo ein siebenköpfiges Ungethüm am Boden liegt, von dessen Rücken entseelt ein üppiges Weib herabgestürzt. Das ist jenes Weib der Offenbarung, mit welchem der Seher die Quelle alles Bösen, die verführerische berauschende Sinnenlust, den Abfall von Gott und göttlichem Leben, die Versenkung in Genuss und Begierde bezeichnet hat, die — den Tod im Herzen — nachdem sie die Verführten zu Grunde gerichtet und den Becher, in welchem sie ihnen das tödtliche Gift gereicht, bis auf den letzten Tropfen geleert, selbst dem Verderben anheimfällt.

Erschütternd ist der Anblick dieses Leichenfeldes, wo der Schnitter mit scharfer Sichel seine Ernte gehalten und übersüsse Erdenlust einen tragischen Ausgang gefunden.

Mächtig steht zwischen den Todten und den dem Tode Geweihten der Sendbote Gottes, er allein die Masse der Verworfenen aufwiegend. In einem früheren Entwurf hatte Cornelius den Seher der Apokalypse neben ihn, am Boden sitzend, dargestellt, wie ihm der Engel den Untergang Babels zeigt. Viele finden die Aenderung nicht glücklich; ich gehöre nicht zu ihnen. Ich finde, dass die Darstellung an Kraft und Wirkung gewonnen hat; und zwar nicht nur, indem der Erzengel die Aufmerksamkeit des Beschauers mit keiner Nebenfigur theilt, sondern vornehmlich weil er jetzt handelnd auftritt und damit in eine unmittelbare thätige Beziehung zu den Ereignissen der Darstellung gekommen ist.

Cornelius hat noch andere bedeutende Veränderungen des ersten Entwurfs vorgenommen, das babylonische Weib rücklings statt vorwärts gestürzt, die Gruppe der Todten erweitert und die Verzweifelnde hinzugefügt; ein Zeichen seines rastlos denkenden und strebenden Geises.

Die aufregende Gewalt der Gedanken spricht sich in Lage und Bewegung der Gestalten, zwar ohne alle Uebertreibung, aber mit leidenschaftlicher Wahrhaftigkeit aus. Gleich ausdruckvoll — ohne selbst bei Entsetzen und Verzweiflung zu verletzen — sind die Gesichtszüge, so dass die Darstellung allen Anforderungen der Wahrheit, Schönheit und Grösse entspricht.

Ganz in Uebereinstimmung mit der Darstellung steht der Styl der Zeichnung. Die Formen nicht nur des Nackten, sondern auch der Gewänder haben bei aller Grösse und Idealität, doch soviel Individuelles und Körperhaftes, dass sie das Erhabene zur Wahrheit machen; der Mannichfaltigkeit aber in den Motiven der Darstellung entspricht vollkommen die Mannichfaltigkeit in den Motiven der Physiognomien, wie der Gewänder, in denen ohnehin Cornelius von je eine unerschöpfliche Phantasie und den edelsten Geschmack gezeigt hat. Dazu kommt, dass der Styl des Cornelius sein eigenstes Eigenthum ist, an keinen neueren, wie an keinen älteren Meister erinnert; die Sprache, aus seinem schöpferischen Geiste geboren, ganz eins mit ihm und seiner Kunst und zugleich mit ihren wesentlichsten Grundzügen die Sprache der neuen Kunst, deren freilich ein Jeder nur nach Mässgabe seiner Individualität und seiner Kräfte sich bedient.

DER BUND DER KIRCHE MIT DER KUNST
VON FRIEDRICH OVERBECK.

11′ 9″ h., 11′ 11″ br.

Hiezu eine Bildtafel.

Die romantische Periode der neuen deutschen Kunst gipfelt unbestritten in Friedrich Overbeck und Peter v. Cornelius. Für beide lagen und liegen die höchsten Kunstaufgaben in der christlichen Religion; nur hat Cornelius auch der Dichtkunst — der griechischen wie der deutschen — Rechte eingeräumt, von denen Overbeck wenigstens keinen Gebrauch gemacht. Wenn weiterhin Cornelius mehr in und mit der Gegenwart gelebt und nur in freier, selbständiger Entwickelung der Kunst ein Genüge gefunden, so war Overbecks Sinn der Vergangenheit zugekehrt und sein Bestreben auf einen möglichst engen Anschluss an die grossen Meister alter Zeit gerichtet, in denen der ursprüngliche Geist christlicher Romantik wirksam gewesen.

Unter den vielen und schönen Werken, die Overbeck in einem langen und thätigen Leben der Welt geschenkt, spricht nach meiner Ansicht keines seine künstlerische Eigenthümlichkeit so umfassend aus, als das grosse Oelgemälde im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. „Der Bund der Kirche mit der Kunst."

Das Thema ist bekanntlich zuerst von dem Vorkämpfer der deutschen Romantik A. W. Schlegel in dem gleichnamigen Gedicht aufgestellt und behandelt worden. Overbeck hat dasselbe aufgenommen und nach eigener Auffassung und mit den Mitteln der bildenden Kunst ausgeführt. Nach dem Vorbilde von Rafaels Disputa hat sein Gemälde zwei Hauptabtheilungen, eine obere und eine untere, die er mehrfach in gegenseitige Beziehung gebracht. Die obere Abtheilung stellt in vielen Heiligengestalten sinnbildlich die Kirche dar, in der unteren Abtheilung verfolgen wir den Entwickelungsgang der unter ihrem Einfluss thätigen Kunst.

Die Mitte der oberen Abtheilung nimmt — katholisch romantischer Ansicht huldigend — Maria mit dem segnend niederblickenden Christuskind auf ihrem Schösse ein; sie hält in der Rechten eine Feder, in der Linken eine Papierrolle, auf der sie das „Magnificat" niedergeschrieben, wodurch der Künstler sie zur Vertreterin kirchlicher Dichtkunst gemacht hat, aus der alle anderen Künste schöpfen, die im Dienste der Kirche stehen. — Deren Repräsentanten sind zu ihrer Rechten: David für die heilige Musik; Salomo mit dem Modell des ehrnen Meeres vor dem Tempel für die Sculptur; zu ihrer Linken: Lucas mit seinem evangelischen Zeichen und mit dem Bildniss der Madonna für die Malerei und der Seher des himmlischen Jerusalems — in sehr gewagter Symbolik — für die Architektur. Daran reihen

sich verschiedene Repräsentanten des Alten und des Neuen Bundes: rechts Moses und Aaron mit der Bundeslade; Noah mit der Taube; Josua und Melchisedech, Abraham mit Sara und Isaak, Joseph mit der Garbe und Jacob; zu hinderst Adam und Eva. Auf der neutestamentlichen Seite sitzen Petrus, Paulus und Stephanus, hinter ihnen Hieronymus, Augustinus und Thomas von Aquino; dann Sebastian, Papst Fabianus, Cäcilia und Agnes und endlich Helena mit dem Kreuz in sichtlicher Beziehung zu Adam und Eva gegenüber.

In der unteren Abtheilung treten vor anderen zwei Gestalten hervor, die eine im kaiserlichen Ornat zur Rechten der Himmelskönigin; die andere im Schmuck der Tiara zur Linken. Sie stellen die weltliche und geistliche Macht vor, in deren Schutz die christliche Kunst ihre Kräfte entfaltet. In reicher und sinnreicher Gruppierung sehen wir hier eine Anzahl Künstler versammelt, durch welche die Höhenpunkte der christlichen Kunst bezeichnet werden.

Den Vordergrund zu unsrer Rechten nimmt eine Gruppe von Architekten ein. Ein älterer Meister erklärt seinen Jüngern, unter denen wir Deutsche, Engländer, Italiener, Orientalen, auch Laien und Geistliche unterscheiden können, den Plan einer christlichen Basilica. Nicht zufällig dient ihm ein korinthisches Capitäl zur Unterlage, wie einem Jünger der Säulentrumm zum Sitz. Der spätere romanische, wie der gothische Kirchenbaustyl sind aus der Basilikenform hervorgegangen und die Fragmente antiker Baukunst haben dabei vielfältige Anwendung gefunden.

In die Zeit der gothischen und späteren Baukunst führt uns die nächste, etwas zurückstehende Gruppe ein. Vor dem bereits erwähnten Papst, der — Musiknoten haltend — gen Himmel schaut, steht Erwin von Steinbach mit dem Aufriss zum Strassburger Münster und sucht die Theilnahme der Umstehenden darauf zu lenken, was inzwischen ihm weder bei dem Papst, noch bei dem Bischof daneben und auch nur in geringem Masse bei dem Baumeister des florentinischen Domes, Brunelleschi, der hinter dem Papste steht, zu gelingen scheint. Bramante sucht einige deutsche Baumeister für die Renaissance zu gewinnen.

Treten wir nun auf die andere Seite, so begegnen wir den Meistern der Bildnerei. Wie der Architekt auf den Plan der Basilica, so verweist der Bildhauer auf die Sculpturen eines altchristlichen Sarkophags und begierig fassen die Schüler die dargebotenen Lehren und Vorbilder auf. Overbeck hat dabei an Nicola Pisano und die Wiederherstellung der Kunst durch ihn gedacht. Dabei ist er nun freilich im christlichen Feuereifer etwas abgewichen vom Wege der Geschichte, da die altchristlichen Sarkophage in der That weder dem Nicola noch sonst einem Bildhauer zum Vorbild gedient, Nicola dagegen gerade mit Hülfe heidnischer Sculpturen die Kunst aus ihrem tiefen Verfall emporgehoben. Nur im Gegensatz gegen seine antikisierende Richtung bildete sich ein eigenthümlicher Styl christlicher Sculptur aus. Die Verbindung übrigens mit der Antike deutet Overbeck auch an, indem er Fragmente alter Sculpturen neben den Sarkophag gelegt. Der Kaiser, in Begleitung seines Kanzlers, widmet der Gruppe seine Aufmerksamkeit. Die drei Männer im Gespräch hinter ihnen sind Ghiberti, der das malerische Princip in die Bildnerei übertragen, Luca della Robbia,

der durch seine Erfindung der glasierten Terracotten sehr viel zur weiten Verbreitung der christlichen Sculptur beigetragen und der kunstreiche und aufrichtige Naturalist Peter Vischer.

Zwischen und hinter diesen beiden Gruppen der Baukunst und der Bildnerei breitet sich die Malerei mit ihren Vertretern im weiten Umkreis um einen Springbrunnen aus. Auf den vordersten Stufen desselben sitzen zwei Mönche, versunken in Betrachtung alter Evangelien- und Messbücher, in deren Miniaturen die Traditionen älterer christlicher Kunst aufbewahrt, wie die Quellen enthalten sind, aus welchen die spätere Kunst sich Anregung und Kräfte zur Entwickelung geholt hat.

Die Hauptgruppen nehmen den Mittelgrund ein. Die Gruppe zur Linken wird von der toscanischen und römischen Schule gebildet. In Nachdenken versunken sitzt Michel Angelo auf dem Fragment eines antiken Frieses und wird von Luca Signorelli auf den Dichter der göttlichen Comödie aufmerksam gemacht, der den ihn umgebenden Künstlern einen Vortrag hält. Wir erkennen unter ihnen Giotto, Fra Bartolommeo, Francia, Orcagna und Symon von Siena. Allein und in die Weite schauend steht Rafael; mit einer Art ehrfürchtiger Scheu blicken auf ihn seine Vorgänger und Lehrer: Masaccio, Ghirlandajo und Perugino. Hinter Dante aber erblicken wir drei uns näher stehende Künstler, die sich wie an den grossen florentischen Dichter, so an die florentinische und an die römische Malerschule eng angeschlossen: Cornelius, Veit und Overbeck selbst.

Um den Brunnen sind die Lombarden und Venetianer versammelt. Der nach oben strebende Wasserstral gilt als Symbol der nach dem Himmel gerichteten christlichen Kunst. Im oberen Wasserbecken spiegelt der Himmel sich; vor ihm zeigt Leonardo da Vinci seinen Schülern, zunächst Luini, die Wege der Kunst; zustimmend schliesst H. Holbein sich ihm an.

Um das untere Wasserbecken, in welchem ausser dem Himmel auch die näheren, irdischen Gegenstände sich spiegeln, versammelt Tizian seine Schüler und Genossen und betrachtet mit ihnen das Spiegelbild eines auf dem Beckenrand sitzenden Jünglings, als nachahmungswerthes Vorbild der Kunst. Neben Tizian steht Giovanni Bellini; hinter ihnen Correggio im Gespräch mit Pordenone und Carpaccio.

Auf der rechten Seite sieht man Fiesole und Benozzo Gozzoli in heiterem Gespräch mit Joh. v. Eyk, an den sich Antonello von Messina lehnt, und Memling; weiter links bilden Albrecht Dürer, Mantegna, Martin Schongauer, Lucas von Leyden und Marc. Anton eine Gruppe; weiter rechts aber nahen Quentin Matsys und Schoreel in Pilgertracht.

Vor dem angefangenen Dom im Hintergrunde wandeln zwei Klosterfrauen, denen die Kirche kunstreiche Gewänder zu verdanken haben wird. Daneben aber öffnet sich der Blick in eine weite Landschaft mit Bergen und Burgen, mit Ortschaften an Fluss- und Meeresufern und mit leichtbelaubten Bäumen.

Overbeck hat mit diesem Bilde nicht einen Abriss der Kunstgeschichte geben wollen, noch weniger eine vollständige Darstellung derselben; sein Werk ist eine Dichtung, eine poe-

tische Auffassung einzelner hervorragender Erscheinungen auf dem Gebiete der christlichen Kunst in Beziehung zu der Quelle, aus der sie geschöpft, oder mit anderen Worten, zu dem Gegenstand ihrer Darstellungen. Was dabei dem Beschauer zuerst in die Augen fallen muss, ist die Schönheit der Composition, die Klarheit und Gleichmässigkeit der Anordnung ohne Dürftigkeit, Monotonie oder ängstliche Symmetrie. Die Gruppen sind wohl abgerundet, mit einer grossen Mannichfaltigkeit und Lebendigkeit ihrer Silhouette und das Massverhältniss unter ihnen ist sehr gut und richtig auf die Stelle berechnet, wo eine jede steht. Dass die Darstellung dagegen etwas einförmig ist, dass die Motive sich wiederholen, liegt an dem Gegenstand, der keinerlei Handlung anzeigt, zu keinerlei sprechender Bewegung Veranlassung gibt. Es ist diess ein Mangel, der fast unvermeidlich mit Darstellungen der Art verbunden ist und dem man auch wohl einen Theil der Abneigung zuschreiben kann, auf welche sie bei der neueren Aesthetik gestossen sind. Inzwischen bringt das Werk nicht nur einen grossen Gedanken zur Anschauung und leitet den Beschauer zu bedeutsamen geschichtlichen Erscheinungen und Beziehungen; es erfreut zugleich durch den künstlerischen Gesammteindruck und lässt uns die Frage offen nach dem Styl der Formengebung, nach Farbe und Ausführung.

Erinnert uns die Composition, die Haltung und Bewegung einzelner Figuren lebhaft an Rafael, so kann man von der Zeichnung und der Art zu charakterisieren das nicht sagen. Overbecks Styl ist einfach, streng; er hält sich in Körper- und Gewandformen in einer idealen Allgemeinheit und lässt sich dabei, wie bei den Bewegungen, fast nur von den Anforderungen der Schönheit bestimmen; er hat auch bei der Charakterschilderung nicht das Bedürfniss weitreichender Individualisierung, so dass es schwer fallen dürfte, ohne Beihülfe von Bildnissen die einzelnen Gestalten zu benennen.

Da der Grundton in der Kunst Overbecks der Idealismus ist, so wird man auch im Colorit nicht Naturnachahmung, nicht venetianische Färbung bei ihm suchen wollen. Aber die Farben in diesem Gemälde sind kräftig und gesättigt und stehen — auch ohne malerischen Effect — harmonisch zu einander. Breit und frei ist die Ausführung, zugleich aber auch von jener Sorgfalt und Glätte, welche die älteren Meister und auch Rafael selbst noch in seinen spätesten Werken gewissenhaft beobachtet haben.

DIE SIEBEN SACRAMENTE

VON ROGER VAN DER WEYDEN D. AELT.

1. 6 F. 9 Z. hoch. 3 F. $3^{1}/_{2}$ Z. breit.
2. u. 3. 4 F. 2 Z. hoch. 1 F. $7^{3}/_{4}$ Z. breit.

Hiezu drei Bildtafeln.

Zur Zeit als die Sammlung altniederdeutscher Gemälde der Gebrüder Boisserée in die Pinakothek von München kam — vor etwa 30 Jahren — kannte man in Deutschland den Meister Roger van der Weyden d. Aelt. noch nicht. Von einem kleinen Hausalter im Städelschen Museum zu Frankfurt am Main aus wurde durch Passavant zuerst wieder auf ihn aufmerksam gemacht. Seitdem sind sein Name und sein Ruhm von Jahr zu Jahr gestiegen; der Nebel der über seinem Leben und seinen Werken lag, ist allmählich gefallen; er ist wieder der er war, der Grösste aus der Nachfolge der Brüder Van Eyk!

Mit Zuversicht wissen wir jetzt — Dank den Nachforschungen des Archivisten Wauters in Brüssel, — dass Roger 1464 in Brüssel gestorben ist, nachdem er von 1436 an daselbst einen Gehalt als Stadtmaler bezogen hatte; wesswegen er von Vielen „Roger von Brüssel" genannt worden. Weniger sicher sind Geburtsort und Geburtsjahr; inzwischen seit M. Dumortier in Tournay in einem alten Malerregister seiner Stadt die Notiz gefunden, dass „Rogelet de la Pasture, von Tournay gebürtig", am 5. März 1426 zu Meister Robert Campin in die Lehre getreten, und an einer andern Stelle, dass „Rogier de la Pasture, aus Tournay gebürtig, am 1. August 1432 das Meisterrecht erlangt" habe, ist man nicht ernstlich mehr im Zweifel; denn „de la Pasture" (anderwärts auch „de Pascuis") ist offenbar nur eine Uebersetzung von „Van der Weyden"; und danach würde anzunehmen sein, dass er zu Anfang des 15. Jahrhunderts das Licht der Welt erblickt habe. Sein Verhältniss aber zu Van Eyk bleibt noch im Dunkeln; und da er in Tournay gelernt und Meister geworden, so ist kaum eine unmittelbare Beziehung zwischen Beiden anzunehmen. Der Styl freilich in Rogers Werken bekundet wenigstens eine genaue Bekanntschaft mit den Werken van Eyks, dem man ja lange Zeit seine bedeutendsten Gemälde zugeschrieben hat.

Das Triptychon der Sieben Sacramente gehört zu den Kunstschätzen des Museums von Antwerpen, wohin es aus Dijon gekommen, angekauft von den Erben des Präsiden-

ten M. Pirard. Ursprünglich war es im Dom von Tournay, und zwar — nach den in den Rahmen angebrachten Wappen zu schliessen — als eine Stiftung von Jean Chevrot, dem Bischof von Tournay von 1437—1460. Eine Urkunde über die Beschaffung des Werks durch Roger hat sich noch nicht gefunden; es steht auch den Gemälden, die in Frankfurt, München und Berlin unter seinem Namen gehen, im Grad der vollendeten Ausführung ziemlich fern; nimmt man aber an, dass es in die ersten Regierungsjahre Jean Chevrots fällt, so verlieren die Anzweiflungen ihre Bedeutung: das Werk gehört in Rogers Frühzeit.

Der einfache Inhalt eines Altargemäldes war „das Fleisch gewordene Wort". Die altitalienische Kunst hat sich ziemlich genau daran gehalten und ist erst spät über die Madonna mit dem Kind (und Heiligen) oder die Geburt Christi hinaus gegangen. Die altdeutsche Kunst hat nicht nur alsbald das Leiden und den Tod Christi mit in die Darstellung gezogen, sondern überhaupt den Gedanken auf das mannichfaltigste aufgefasst und erweitert. Als eine solche Erweiterung haben wir Rogers „Sieben Sacramente" anzusehen. Neu ist weder der Gedanke, noch die Art der Darstellung; Giotto in der Incoronata zu Neapel hat ähnliche Bilder gemalt. Aber für ein Altargemälde dürfte vor Roger der Stoff nicht verwendet worden sein.

Das Haupt- und Mittelbild ist der Gekreuzigte. Am Fusse des ungewöhnlich hohen Kreuzes — es ist über doppelt so hoch als Christus — sinkt die Mutter Jesu in Ohnmacht, gehalten von Johannes, mitleidig von einer Freundin an der Hand gefasst; eine andre wendet sich schmerzlich ab; eine dritte (wohl Magdalena) blickt zum Erlöser empor.

Diess Bild des wahren Opfertodes Jesu wiederholt sich symbolisch im Hintergrund in der Tiefe der Kirche, die hier den Schauplatz des Ereignisses bildet, im unblutigen Opfer, im Sacrament des Altars. Der Priester, mit dem Rücken gegen uns gekehrt, hebt eben die Hostie empor zur Wandlung; hinter ihm kniet der Ministrant (ohne Chorhemd); zwischen den Säulen sieht man einzelne Kirchgänger, auch ganz in der Tiefe einen einsam betenden Geistlichen.

Damit war das Zeichen gegeben, das Thema berührt, das eine weitere Ausführung in eigenthümlicher Weise gestattete. Das Sacrament des Altars ist eines von den sieben: die andern sechs können folgen! War jenes im Hauptbild die Nebensache: so können diese in den Nebenbildern die Hauptsache sein; ersterem zu lieb ist die Darstellung in eine Kirche verlegt: — sie erlaubt eine Erweiterung nach beiden Seiten zur Aufnahme der kirchlichen Handlungen.

Im rechten Flügel, der noch durch einen Theil von der Freundin Mariä mit dem Mittelbild zusammenhängt, folgen sich Taufe, Firmung und Beichte in drei Gruppen von vorn nach der Tiefe. Es sind Gruppen aus dem Leben, aus der Zeit des Künstlers, so dass wir zugleich ein Bild der Wirklichkeit, aber als Ausdruck einer Idee, vor uns haben. Das Kind einer Familie aus Tournay wird getauft; zwei Männer und zwei Frauen stehen als Zeugen um den Taufstein, während der Priester dem Täufling das Chrisma auf den Kopf streicht:

das ist das Sacrament der Taufe. — Nun folgt eine Gruppe, in welcher ein Bischof das Chrisma einem erwachsenen Knaben an die Stirne streicht, ein Cooperator bindet einem zweiten eine weisse Stirnbinde um; so verbunden verlassen drei andre Kinder die Kirche; ältere Verwandte sind als Zeugen gegenwärtig: das ist das Sacrament der Firmung. — Ein halbverhüllter Priester sitzt in einem Stuhl; mit gefalteten Händen kniet ein Mann vor ihm, der ihm seine Sündenschuld bekannt hat, und die Absolution empfängt; wartend kniet eine Frau daneben: das ist das Sacrament der Beichte. —

Auf dem linken Flügel, ganz im Hintergrunde kniet ein junger Geistlicher, in Mitte anderer Geistlicher, vor einem Bischof, der ihn einsegnet: das ist das Sacrament der Priesterweihe. — Weiter nach vorn wird an einem jugendlichen Paar, in Gegenwart von Vater und Mutter, vom Priester die Trauung vollzogen: das ist das Sacrament der Ehe. — Ganz vorn liegt ein sterbender Greis im Bett; dahinter steht eine Frau mit einer brennenden Kerze; zwei Geistliche sind beschäftigt, ihm die Hand zu salben: das ist das Sacrament der letzten Oelung. Ueber einer jeden dieser sacramentalen Gruppen schwebt ein Engel mit einem goldenen Spruchband. Der Engel der Taufe ist ganz in Weiss gekleidet, die Schatten sind bläulich, und weiss sind seine Flügel, wie durchgängig die Flügel die Farbe der Kleider haben. Sein Spruch heisst:

Omnes in aqua et puritate baptitzati
In morte Christi sunt vere renati. ad ro" c. 6.

Der Engel der Firmnug ist gelb mit röthlichen Schatten; sein Spruch heisst:

Per risma quos presul inunguavit
Vi passionis Christi iu bono confirmavit. in qtr. s ma

Der Engel der Beichte ist zinuoberroth; sein Spruch heisst:

Sanguis . . . . evidavit
. . . . debitum . . . mitigavit. ad ebr. c. 9.

Der Engel des Altars ist bräunlichgrün; sein Spruch heisst:

Hic panis manu sti spes . . . . . .
Igne passiōis est decoctus in cruce.

(Das Citat ist nicht aus der Bibel, aber unleserlich.)

Der Engel der Priesterweihe ist purpurn; sein Spruch ist aus Ebr. c. 9. genommen, aber nicht zu entziffern; vielleicht v. 14.

Der Engel der Ehe ist dunkelblau; sein Spruch ist gleichfalls unleserlich, aus dem Exodus genommen.

Der Engel der letzten Oelung ist violet-schwarz; sein Spruch heisst:

Oleo sancto in anima et corpore infirmati
sanctae merito passionis Christi. Ep. Jac. 5.

Ganz vorn auf dem linken Flügelbilde sitzt am Boden eine Frau, vertieft in ein Buch, aus dem sie betet, sei's für den Sterbenden im Bett, sei's zu dem Gestorbenen am Kreuz. Vornehmlich scheint das Gesetz symmetrischer Anordnung sie gefordert zu haben. Zwei Hunde haben sich der Gesellschaft angeschlossen, von denen der eine, ein weisses Windspiel, besonders bei den flandrischen Malern beliebt gewesen sein muss, da er häufig wiederkehrt.

Die Kirche ist im gothischen Styl des 14. Jahrhunderts gebaut; auf sehr schlanken Pfeilern ruhen ihre vielrippigen Gewölbe. Keinerlei Bemalung ist an der Architektur angebracht, oder angedeutet. Wie möchten auch die Gemälde sich ausnehmen auf buntbeblümten und übermustertem Grunde! Dagegen hat der Maler einen ganz absonderlichen Fleiss auf das Altarwerk verwendet, vor welchem der Priester die Messe liest. In goldenen Gewändern, aber mit farbiger Carnation, sind sechs Statuetten von Heiligen; die Madonna, ferner Petrus, Paulus und Johannes zu erkennen, ausserdem acht Scenen aus dem Leben der Maria.

Aus der Zusammenstellung mehrer unter sich nicht in Verbindung stehender Gruppen in demselben Raume spricht eine Eigenthümlichkeit der Auffassung, die bei den altflandrischen Meistern öfters wiederkehrt. Das Verlangen, einen bestimmten Gedanken auszusprechen im Bilde, hob sie über das Bedenken hinweg, ob die Einheit von Zeit und Raum dadurch nicht ausser Acht gelassen würde? Ja Roger geht offenbar hier so weit, wie Keiner vor ihm gethan, indem er den Vorgang der Kreuzigung geradezu in die Kirche verlegt, so dass uns zur Erklärung der Composition nur die Annahme übrig bleibt, er habe diese Kreuzigung sich nicht als unmittelbaren Vorgang, sondern als Werk der Bildnerei, oder in dramatischer Ausführung, als „Passionsspiel" gedacht.

In der Darstellung fehlt es noch an jener Sicherheit, die aus der genauen Kenntniss des Ausdrucks, der Uebereinstimmung von Empfindung und Handlung mit Stellung und Bewegung der Gestalten hervorgeht; und ebenso an dem Gefühl für die Schönheit und Harmonie der Linien, die durch Stellung und Bewegung hervorgebracht werden. Betrachten wir in der Gruppe der Kreuzigung die Frau mit abgewandtem Antlitz! Sie fasst an ihr Herz, um es zu beruhigen; aber indem sie den Daumen um die Seite legt, statt mit der ganzen Hand die Stelle des Herzens zu bedecken, nimmt sie der Bewegung ihre Bedeutung. Mit der Rechten trocknet sie sich die Thränen ab, hebt aber den Elnbogen so hoch, dass in der gezwungenen Bewegung das Gefühl erstickt. In der Gesammthaltung der Figur aber wird durch das Vorherrschen der Ecken und spitzen Winkel ein zusammenhängender Fluss der Linien unmöglich gemacht; eine Eigenheit, von welcher dieser Künstler sich nie ganz frei hat machen können. Ist das nicht derselbe Fall bei der ihr zunächst Knieenden, deren Schmerzgefühl zum guten Theil durch die aufgehobenen Elnbogen aufgehoben wird? Dass aber dem Meister dieses Bildes die Gabe der Wahrheit und Schönheit des Ausdrucks nicht versagt war, sehen wir sogleich in der Gruppe an der rechten Seite des Kreuzes. Unvergleichlich wahr und schön ist das ohnmächtige Zusammensinken Marias geschildert. Vom matten Hinsinken

des Kopfes bis in die erstarrenden Fingerspitzen spricht sich das Schwinden der Lebenskraft aus; besonnene Hülfeleistung zeigt Johannes, rührende und zarte Theilnahme die Freundin, die die erkaltende Hand in ihrer warmen erwärmen will.

Leichter ist es dem Künstler bei den ritualen Handlungen gemacht, wo er Erlebnissen, die — so zu sagen — zu den täglichen gehörten, nur den Spiegel vorzuhalten brauchte, um nicht fehl zu greifen, und bei denen die meisten Bewegungen sogar vorgezeichnet waren. Und hier gibt er uns auch — ein früher Vorgänger der niederländischen Genremaler — Bilder aus dem ihn umgebenden Leben.

Er hat diess mit grosser Liebe und grosser Treue gethan. Namentlich sind in den Köpfen die genauesten Naturstudien unverkennbar; für die Trachten aber seiner Zeit — vom Bettler bis zum geschmückten, vornehmen Brautpaar — ist das Bild geradezu eine Fundgrube. Auch hält er mit richtigem Geschmack die Zeittracht, wo sie stören könnte, an der mittlern Gruppe, möglichst fern.

Der Styl der Zeichnung ist der traditionelle der Schule, gebildet durch ein etwas ängstliches und doch nicht vollkommenes Studium nach dem Modell. Volle Formen kennt der Styl noch nicht; dagegen ist ihm ein sehr reicher Faltenwurf eigen, wie wir sowohl in den fliegenden Gewändern der Engel, als bei den ums Kreuz versammelten Frauen sehen, die mit diesen schweren Gewandstücken schwerlich den Weg nach Golgatha hätten zurücklegen können. Auch zeigt sich bereits eine Vorliebe für die Fülle eckiger Brüche und scharfer Kanten in den Falten, wie sie später in argen Uebertreibungen auftritt.

Die Zeichnung ist sehr bestimmt und scharf, noch etwas trocken, aber ohne Verstösse. Nur in den Proportionen fehlt der Meister zuweilen. Welch einen Riesenfuss hat Johannes! Wie gross ist der Priester bei der Taufe gegen den Taufzeugen, der noch dazu auf einer Stufe über ihm und unserm Auge näher steht! Störend wirkt, dass — um die einzelnen Gruppen möglichst voll zu zeigen, ohne sie aus der Richtung der Kirchenschiffe zu bringen, — der Augenpunkt (für die Perspective) sehr hoch angenommen ist.

Die Malerei betreffend herrschen überall (mit einziger Ausnahme des weissen Engelgewandes) die ganzen Farben vor, Localtöne ohne besonders helle, oder Glanz-Lichter, auch ohne Luftperspective. Die Carnation ist ein kräftiger Fleischton, mit überwiegenden grauen Mitteltinten. Licht und Schatten sind klar, aber nicht grell geschieden und ihre Vertheilung durch das Ganze consequent durchgeführt. — Die technische Behandlung zeigt noch einige Unsicherheit, und nicht den Fluss des Farbenauftrags, durch den die spätern Arbeiten Rogers sich wunderbar auszeichnen. Freilich ist das Werk an vielen Stellen übermalt; nur die Gewänder sind grossentheils gut erhalten.

In den Winkeln über den Bildern sind je zwei Wappen angebracht, die sich auf allen drei Tafeln wiederholen: das eine, ein silberner Thurm mit 2 rothen Bischofstäben auf blauem, mit Lilien bestreuten Felde, ist das des Erzbisthums von Tournai; das andere, ein silbernes Kreuz auf goldenem Grunde mit blauem Schrägbalken ist das des Bischofs Jean

Chevrot, der, wie bereits erwähnt wurde, von 1437 bis 1460 den bischöflichen Sitz von Tournai eingenommen, nachdem er Philipps des Guten Rath, Canonicus und Archidiaconus von Rouen, von Cambrai, Harlebeke und im Vexin gewesen. Das Altarwerk war somit seine Stiftung für den Dom zu Tournai, und dürfte das älteste der vorhandenen Werke sein, die mit dem Namen Rogers bezeichnet werden.

DIE EINFÜHRUNG DER KÜNSTE IN DEUTSCHLAND DURCH DAS CHRISTENTHUM

VON PHILIPP VEIT.

Hiezu eine Bildtafel.

Habe ich aus den Werken F. Overbecks den „Bund der Kirche mit der Kunst" ausgewählt zur Bezeichnung seiner Geistesrichtung, so lag es nahe, für seinen Kunst- und Gesinnungs-Genossen, Philipp Veit, dasjenige Gemälde hier aufzuführen, das, verwandten Inhalts, ebenfalls vornehmlich ein Zeugniss seiner künstlerischen Denk- und Auffassungsweise ist: die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christenthum. Philipp Veit hat dasselbe in einem Saal des Städelschen Kunst-Instituts zu Frankfurt a. M. mit lebensgrossen Figuren 1836 in Fresco gemalt.

Ueberblicken wir zuerst, was auf dem Gemälde zu sehen ist! Mitten in einer reichen Landschaft mit weiter Fernsicht steht vor uns eine edle, holdselige Frauengestalt. Frieden verkündet ihr mildes Angesicht, und das Zeichen des Friedens, den Palmzweig trägt sie in der Linken; mit der Rechten aber deutet sie auf die Quelle des Friedens, auf das Evangelium, das ein zu ihr aufblickender Engel neben ihr in Händen hält. Es ist die christliche Religion, die wir in ihr zu erkennen haben; sie hat einen ihr noch fremden Boden betreten; zu den noch ziemlich rohen Bewohnern unsers deutschen Vaterlandes bringt sie die Botschaft des Heils und milde Sitten und Bildung. Sie wendet sich nach dem Bischof Bonifacius, dem Apostel der Deutschen, der die Eiche des Thor gefällt und ihr die Wege bereitet hat. Er spricht zum Volke. Andächtig folgt die Jugend, das aufwachsende Geschlecht seiner Rede; verdrossen oder verschlossen hören Aeltere zu; ein greiser Barde, der die Göttergestalten seiner Gesänge, und mit ihnen sein ganzes Leben in Staub sinken sieht, hält sich abgewandt und mühsam vor dem gänzlichen Zusammenbrechen an seiner Harfe aufrecht; eine Seherin aber, die bis dahin der Götter Sprüche dem Volke verkündet, kehrt ihm erzürnt den Rücken, einen geschützten Wohnort zu suchen, von dem aus sie sich und die vertriebenen Walhalla-Herrscher rächen kann.

Neues Leben aber ist aufgegangen, wo die heilige Friedensbotin sich genaht; selbst die Natur verkündet es, und wo die Götter-Eiche gefällt worden, sprudelt ein frischer Quell hervor. Die Verbreitung des Christenthums in Deutschland geschah durch Anlegung von

Stiften; Klostergeistliche übernahmen Unterricht und religiöse Bildung des Volkes; Mönche wurden die ersten Träger von Kunst und Wissenschaft. Darum hat Veit in seine Darstellung die Mönche aufgenommen, die wir in Betrachtungen oder Studien versenkt, in der Ferne am Wegbild sehen. Dabei erhebt sich ein hoher Dom im mittelalterlichem Baustyl. Vor demselben unter einem Lorbeerbaum stehen, wie zu gemeinsamer Thätigkeit verbunden, drei schöne Frauengestalten, an ihren Attributen kenntlich als die Schwesterkünste: Baukunst, Bildnerei und Malerei. Sie folgen der Religion auf dem Fusse nach, sind unzertrennlich an sie gekettet, wie die Folge an die Ursache. Aber nicht sie allein begleiten die Religion auf ihrem Missions-Gange durch unser Land. Drei andere Gestalten sehen wir zu ihrer Rechten, die Theil nehmen an der gemeinsamen Arbeit: sie bezeichnen Dichtkunst, Musik und Ritterthum, die bewegenden Elemente der aus dem Christenthum hervorgegangenen Romantik. Schliesslich ist auch noch der Unterweisung des heranwachsenden Geschlechts gedacht in einer Gruppe von Knaben und Mädchen, die von einem Lehrer Unterricht empfangen.

Die Stadt, die man in der Ferne sieht, ist Frankfurt; wo Deutschlands Kaiser gewählt worden, woher Ritterschaaren ziehen, und wohin Frachtwagen den grossen Güter-Verkehr vermitteln.

Ein hoher Schönheitsinn, durch den alle Werke Ph. Veits sich auszeichnen, spricht auch aus diesem Bilde, aus der Klarheit seiner Anordnung, aus dem Adel seiner Gestalten, Bewegungen und ausdruckvollen Physiognomien. Weniger glücklich war der Meister in der Färbung, die, unter dem Bestreben recht licht zu sein, etwas trocken ausgefallen ist. Auch einige Linien stören die allgemeine Harmonie; namentlich jene nahebei horizontale, mit welcher der Obertheil des Barden sich silhouettiert.

Das Christenthum ist bekanntlich in Deutschland nicht überall mit Sanftmuth aufgetreten — die alten Sachsen würden davon zu erzählen wissen — aber dennoch hat es überall den Saamen der Bildung ausgestreut und den Grund gelegt zu dem, was wir im Laufe der Jahrhunderte geworden sind. Vor allem aber ist es unbestritten, dass das Christenthum der neuen Kunst wie überall so in Deutschland Gehalt und Gestalt gegeben. Und darin liegt die Bedeutung, wie die vollkommene geschichtliche Wahrheit des Gemäldes von Ph. Veit.

CARL DER KAHLE
AUS DEM CODEX AUREUS VON ST. EMMERAN.

10 Z. hoch, 11 Z. breit.

Mit einer Bildtafel (Doppelblatt).

Der Codex aureus von St. Emmeran in Regensburg, jetzt in der Hof- und Nationalbibliothek zu München, ist eines der merkwürdigsten Denkmale deutscher Kunst aus der carolingischen Zeit. Dieser Codex, der ausser einem Calendarium die vier Evangelien in lateinischer Uebersetzung enthält, ist auf Befehl Carls des Kahlen im J. 970 von zwei Priestern, leiblichen Brüdern, Berengar und Luithard angefertigt worden. Er ist durchaus mit goldnen Buchstaben auf Pergament geschrieben, mit vielen Initialen und Bandverzierungen, und einer Anzahl figürlicher Miniaturbilder ausgestattet.*) Dieser Codex ward von Ludwig dem Stammler, wie es scheint nach letztwilliger Verfügung seines Vaters, Carls des Kahlen, dem Stift des h. Dionysius bei Paris verehrt, von wo er durch Kaiser Arnulf im J. 893 weggeführt und dem Kloster St. Emmeran in Regensburg zum Geschenk gemacht worden. Der Kaiser hatte — so erzählt ein Presbyter aus dem 11. Jahrh. dem Abt Reginward**) — den Leichnam des H. Dionysius mit sich genommen, und desshalb vom Abt Ebulo um Rückgabe desselben angegangen, sich gegen Auslieferung des goldnen Kleinods bereit erklärt, einen Theil der h. Reliquien zu verabfolgen, was anderseits bereitwillig angenommen worden. — Bei dem Gebrauch im Altardienst scheint der Codex etwas gelitten zu haben, so dass eine Renovation für nöthig erachtet wurde, welche der Abt Ramuald ums Jahr 975 von 2 Mönchen

*) Das Document über die Entstehungsgeschichte des Codex ist in ihm selbst enthalten, in folgendem an den Schluss desselben gesetzten Distichen:

Bis quadringenti volitant et septuaginta
  Anni, quo Deus est Virgine natus Homo.
Ter denis annis Karolus regnabat et uno,
  Cum Codex actus illius imperio.
Hactenus undosum calamo descripsimus aequor,
  Litoris ad finem nostra carina manet.
Sanguine nos uno patris matrisque creati,
  Atque sacerdotis servat uterque gradum.
En Beringarius, Liuthardus nomine dicti,
  Quis fuerat sudor difficilisque nimis.
Hic tibimet lector succedant verba precantis,
  Ut dicas capiant regna beata Dei.

**) Col. Sanftl., dissertatio in aureum codicem etc. 1786. p. 26.

Maleret,

Aripo und Adalbert ausführen liess.*) Es dürfte sehr schwierig sein, anzugeben, worin diese Renovation bestanden hat. Dass damit nicht die Uebermalung, richtiger Ueberschmierung der bildlichen Darstellungen, wie wir jetzt sie sehen, bezeichnet sein kann, erhellt aus dem (wohlerhaltenen) Bildniss des Abtes Ramuald, das mit grosser Feinheit und Fertigkeit in Miniatur ausgeführt ist. Nach der gewöhnlichen Annahme bezieht sich die Nachricht von der Renovation auf den werthvollen Einband, der aber mit seinen grossen kostbaren Perlen und Edelsteinen eher an die Schatzkammer eines Kaisers, als an die Sparpfennige eines Kloster-Vorstandes erinnert. Eines allerdings im Einband weist auf das 10. Jahrhundert: das sind die in Gold getriebenen Reliefs, deren Styl sich von Bildnereien aus der Carolingischen Zeit merklich unterscheidet; was näher zu erörtern, wir einer künftigen Mittheilung vorbehalten.

Der Codex enthält an figürlichen Miniaturbildern ausser dem bereits erwähnten Bildniss des Abtes Ramuald, ferner den vier Evangelisten vor ihren Evangelien, und jedesmal dabei auf einem besondern Blatte einem Bildniss oder Sinnbilde Christi oder Gottes (dem Löwen, dem Lamm, einer Hand) eine Vorstellung des Himmels mit seinen Heiligen und dabei das Dedicationsblatt, von welchem wir hier eine Nachbildung geben. In der Mitte des Blattes ist Kaiser Carl der Kahle abgebildet, sitzend auf goldnem Thron, unter einem auf vier Säulen ruhenden, von goldenen Leisten zusammengehaltenen Thronhimmel. Eine Hand reicht, gleichsam Gaben spendend, aus den Wolken über seinem Haupt. Zwischen den Säulen des Thronhimmels stehen zwei Kriegsleute, der zu seiner Rechten mit dem Schwert in den Händen; der zur Linken mit Lanze und Schild. Ueber jedem hängt eine goldene Ampel; darunter steht beim ersten der Vers:

Arma tibi faveant Christi stabilita per aevum;

beim zweiten:

Muniat et clipeus semper ab hoste suus,

so dass damit die Bestimmung und die Bedeutung der Waffenmacht des Kaisers ausgesprochen sind. Neben dem Schwertträger, durch eine Säule von ihm getrennt, steht eine weibliche Figur, mit Mauerkrone und Füllhorn; dass sie Frankreich vorstelle, sagt der beigeschriebene Vers:

Francia grata tibi Rex inclite munera defert;

neben dem Schildträger steht eine andere, in gleicher Weise ausgestattete weibliche Figur, die wir aus dem beigeschriebenen Verse als Deutschland erkennen:

Gotia te pariter cum regnis inchoat altis.

Ueber diesen beiden allegorischen Figuren, rechts und links vom Thronhimmel, sieht man

*) Um das Bildniss des Abtes im Codex stehen die Worte:
Hunc librum Karolus quondam perfecit honorus,
Quem nunc Hemrammo Ramvold renoverat almo.
Und am Schluss des Codex sind die Worte beigefügt: Domni Abbatis Ramvoldi jussione hunc librum Aripo et Adalpertus renovaverunt. Sis memor eorum.

zwei Engel sich nahen, welche — nach ihrer Handbewegung zu schliessen, — zu den Gaben der Erde die Segnuugen des Himmels fügen.

Ueber diesem Bilde stehen in goldener Schrift dio Verse:

Hic residet Carolus divino munere fultus,
Ornat quem pietas et bonitatis amor.
Hludowic justus erat, quo Rex non iustior alter,
Qui genuit prolem hanc tribuente Deo.

Unter dem Bilde gleicherweis die Verse:

Alma viro peperit Judith de sanguine claro:
Cum genitor regnis jura dabat propriis.
Hic nomen magni Karoli de nomine sumpsit,
Nomen et indicium sceptra tenendo sua.
Hic David vario fulgescit stemmate Regis
Atque Salomonica jura docentis habet.
Istius imperio hic codex resplendet et auro,
Qui bona construxit multa favente Deo.

Wir haben hier also im Bilde den Sohn Ludwigs des Frommen und der bayrischen Prinzessin Judith, den jüngsten Enkel Carls des Grossen vor uns, den eigentlichen Stifter der französischen Monarchie (nach dem Vertrage zu Verdun); und zwar gehört (der Angabe des Codex nach) das Bildniss in die Zeit, in welcher Carl nach dem Tode seines Neffen, des Königs Lothar II. von Austrasien, ungerechtfertigter Weise dessen Land in Besitz genommen, das er inzwischen im Vertrag zu Marsan 9. Aug. 870 an Ludwig den Deutschen, und durch diesen an Kaiser Ludwig II., den Bruder Lothars II. zurückgeben musste. Es stimmte mit der herrschenden Vorstellung von der Macht und Bedeutung der Kirche, dass man Gewalt und Unrecht durch Förderung kirchlicher Zwecke, durch Gründung von Abteien, oder durch gewichtige Geschenke an die Geistlichkeit gutmachen konnte. Es ist wohl möglich, dass das durch die Besitzergreifung von Aquitanien dem rechtmässigen Erben angethane Unrecht die Veranlassung zu dem so reich ausgestatteten Evangelienbuch gewesen, das Carl der Kahle für das Stift des h. Dionysius bei Paris von den beiden deutschen Künstlern, Berengar und Luithard, hat anfertigen lassen. Darum haben ihn auch diese in seiner vollen Majestät abgebildet, nicht nur von seinen Waffenträgern zu Schutz und Trutz umgeben, sondern auch von den allegorischen Repräsentanten von Frankreich, das ihm gehörte und von „Gotia", womit Austrasien, das Land zwischen Rhein, Maas und Schelde nebst Hochburgund; dann aber auch Niederburgund gemeint sein mag, das er (mit der Provence) nach dem Tode Carls, des Bruders von Lothar II., ebenfalls unrechtmässig an sich gerissen hatte. Die schwülstigen Verse setzen die Schmeicheleien des Bildes fort, die den ländergierigen Fürsten unter die besondere Gnade Gottes stellen und von himmlischen Sendboten die Bestätigung seiner Macht erfahren lassen.

In den Beziehungen zur Kunst unterscheiden wir an diesem Bilde vornehmlich die

Auffassung, den Styl und die Farbengebung. Der Auffassung liegt weniger eine Bildniss-Darstellung zu Grunde, als die nachdrückliche Bezeichnung königlicher Machtvollkommenheit. Wiewohl desshalb das Bildniss des Kaisers nicht ohne individuelle Züge ist, so hat das Ganze doch nicht die entfernteste Aehnlichkeit mit einer wirklichen Scene. Damit stimmt auch die Anordnung des Bildes, die strenge Symmetrie der Figurenstellung, wie der architektonischen Eintheilung, ferner das Verhältniss der Figuren untereinander überein, das die Engel, Waffenträger und Allegorien nur als Attribute des doppelt so grossen Konigs erscheinen lässt.

Der Styl der Zeichnung erinnert mehr an altchristliche Vorbilder aus Italien, als aus Byzanz; die Figuren sind weniger gestreckt, haben eine freiere Bewegung und nicht jene schematischen Gesichtszüge byzantinischer Heiligen. Auch in den Faltenzügen ist das Verständniss unverkennbar, sowie ein künstlerischer Geschmack in der Gewandung selbst. Auch in der Tracht ist noch nichts Byzantinisches; vielmehr trägt Carl der Kahle noch die fränkische Tracht: die kurze Tunica, den etwas längeren mit Perlen und Edelsteinen besetzten, an der rechten Schulter mit einer Schliesse gehaltenen Mantel, und die gebundenen Stiefel, ganz wie Eginhart die Tracht Carls d. Gr. beschreibt. Erst nach der Rückkehr aus Rom von seiner Kaiserkrönung (875) nahm Carl der Kahle orientalische Bekleidung an. Von Naturstudium für die Formen ist selbstverständlich hier keine Rede, so wenig, als von ausdrucksvollen Mienen und Bewegungen. Die Zeichnung erhebt sich nicht über eine ziemlich rohe und plumpe Naturauffassung, in welcher übrigens eine eigenthümliche Richtung wahrzunehmen ist.

Die Farbengebung und der Farbenauftrag sind von besonderer Bedeutung für die Entwickelungs-Geschichte deutscher Malerei. Vorherrschend ist die Mennige (Minium) angewendet, jene gelbrothe Farbe, von der die Miniaturmalerei ihren Namen geschöpft. Dem schliesst sich der Purpur an, ein violettes Braunroth, und ein helles in den Lichtern fast weisses Blau; ein kräftigeres Blau ist für des Kaisers Tunica, sowie für den Hintergrund angewendet, das an der Stelle der Hand Gottes dunkelblau wird; einen gelblichen Ton hat die Wand hinter den Säulen; Kupfergrün deckt an einigen Stellen den Grund und ist ausserdem bei den Edelsteinen und dem Teppich verwendet. In grosser Reichhaltigkeit ist Gold angebracht, theils bei Bedeckung von Flachen, z. B. der Füllhörner, der Saulen, der Leisten und Einfassungen des Thronhimmels, des Throns, der Kronen und Kronleuchter, der Schuhe etc; sodann zur Bezeichnung der höchsten Lichtstreifen auf den Gewändern, sowie auf den Engelsflügeln, bei den Verzierungen der Kleider, des Teppichs, der Säulencapitäle etc. Auch sind die goldbedeckten Formen meistentheils mit Weiss und Mennige fein umschrieben. Die Carnation ist gelbbräunlich, mit rothbräunlichen Schatten, rothen Zwischenstrichen und weissen Lichtern. Da die Farben im Ganzen sehr unvermittelt neben einander stehen, so ist von einer Farbenharmonie natürlich nicht die Rede; dennoch ist der Eindruck im Ganzen nichts weniger als grell, was wohl dem durch alle Farben spielenden Golde zuzuschreiben ist. — Ueber die Ausführung, den Farbenauftrag und den Grad der Vollendung gibt leider! unser Bild keinen genügenden Aufschluss, da es sehr stark übermalt ist und nur stellenweis die ursprüngliche Malerei durchscheint. Dagegen sieht man an den Initialen, dann den Rand- und Saulenverzierungen einzelner Schriftblätter, die

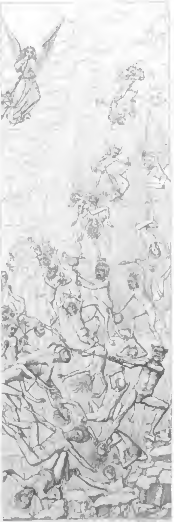
unversehrt erhalten sind, dass die Maler des Codex sich sehr feingeriebener Farben bedienten, diese mit grosser Genauigkeit, Gleichmässigkeit und Glätte auftrugen, und namentlich in den Verzierungen eine Geschicklichkeit und Handsicherheit bewiesen haben, dass man die Arbeit ganz vollkommener Maschinen zu sehen glaubt. Jedenfalls müssen wir annehmen, dass solche Leistungen Ergebnisse einer lange fortgesetzten Kunstthätigkeit sind. Und in der That finden wir vielfache Spuren einer Carolingischen Malerschule, deren Arbeiten ein im Wesentlichen übereinstimmendes Gepräge haben. So wird im Kloster S. Calisto zu Rom eine Bibel mit 24 Miniaturbildern aus dem 9. Jahrh. aufbewahrt, deren Urheber mit seinem von ihm in den Prolog des Codex eingeschriebenen Namen Ingobert auf den fränkischen Hof hinweist, um so sicherer, als auch hier auf dem Dedicationsblatt die Gestalt Carls des Kahlen*) in ganz gleicher Auffassung und Darstellung und fast mit derselben Umgebung wie im Emmeraner Codex abgebildet ist. Es ist beachtenswerth, dass Ingobert in jenem Prolog bereits ein deutsches Künstlerbewusstsein offenbart, indem er darin sagt: er hoffe nicht nur mit italienischen Leistungen Schritt zu halten, sondern sie noch zu übertreffen. Im Codex von Toulouse aus derselben Zeit nennt sich der Künstler Godescalcus; im Psalter der kaiserl. Hofbibliothek zu Wien ein andrer Dagulf; dahin gehört gleichfalls die Bibel in der öffentlichen Bibliothek zu Paris**), aus der Zeit Carls des Kahlen, und einige frühere fränkische Codices ebendaselbst und in Trier.

*) Fälschlich für Carl d. Gr. gehalten.

**) Vielleicht jetzt in der Abtheilung des Louvre, in welcher die Memorabilien aus dem Leben französischer Herrscher aufgestellt sind.



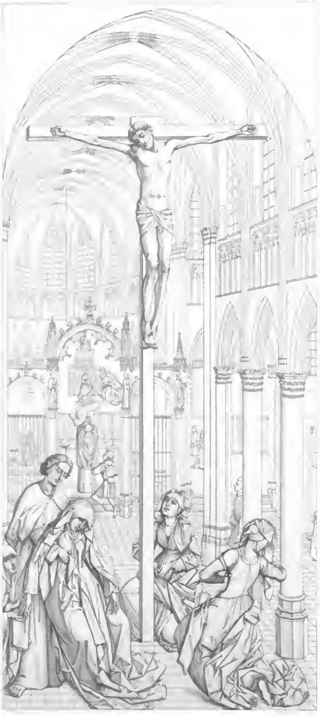










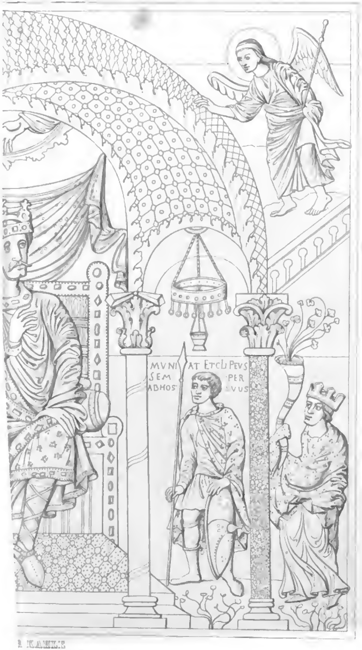









ARMA
XR
PEF
BI
EAN
TABILITA
AEVUM


MVNI AT ETCLIPEVS
SEM PER
ABHOS SVUS